

५४६

ક્ષિતિજ સંશોધન પ્રકાશન ટ્રસ્ટ

સંસ્થાપક : સુરેશ જોષી

એતદ્ ૯૫

વર્ષ ૯ અંક ૧ જાન્યુઆરી-માર્ચ ૧૯૮૮

સંપાદક મંડળ

શિરીષ પંચાલ, જ્યંત પારેખ, રસિક શાહ

માર્ષિક લાવાળમ રૂપિયા ૨૫

લવાળમ કરવાનાં રથળ

રસિક શાહ ૨૪, બી/૬ ખીરાનગર

એસવી રોડ, સાન્તાક્રુઝ મુંબઈ ૪૦૦૦૫૪

જ્યંત પારેખ માલંગ, ૪૨૭, ૧૦મે।

રસ્તો ચેમ્બૂર, મુંબઈ ૪૦૦૦૭૧

ચંદ્રિકા પંચાલ એચ/૧, અધ્યાપક કુટીર

મતાપમંજ, વડોદરા-૩૯૦૦૦૨

સમ્પાદકીય પત્રવ્યવહાર શિરીષ પંચાલના સરનામે તથા વ્યવસ્થા અંગેનો
પત્રવ્યવહાર ચંદ્રિકા પંચાલને સરનામે કરવો.

સુદલ્લક્ષ્યાન : ચંદ્રિકા મિન્ટરી, મિરઝાપુર રોડ, અમદાવાદ-૩૮૦ ૦૦૧

ફોન : ૨૦૫૭૮

બકુલ ટેલર

૬૦

આંખોમાં

જ્યારે આ પૃથ્વીનાં સ્વપ્ન
પકવતા ધારણ કરવા માંડે છે
ત્યારે જ

આ શરીર મરવા માંડે છે

રાખ થઈ ગયેલા મૃત વંશજો
દૃષ્ટિ સમા ચમકવા માંડે છે
પથ્થરની જૂખરી કાયા

પુનઃન્નમની વેદનાથી ફરકવા માંડે છે

ત્રિકાલજ્ઞની આકાશવાણી

નારંગી પવનોને કોરતી વહી આવે છે

હું મારું નૈવેદ્ય લઈ જાઓ રહી જાઉં છું
બ્રહ્માંડના રક્તિમ પેટાળમાં

પણ તું

નવજન્મના પૃથ્વીનો ઉન્માદ લઈ

કોઈ ધ્રુવબળે ધારી રહે છે મને

તારા અગણિત સમુદ્ર અને આકાશ લઈ

તું ધસે છે મારા તરફ

મારા શરીરની માટી ભાંગી

તું એમાં રોપાઈ જાય છે

મારાં પેટાળોમાં ભમી

તું સર્જે છે માણુક મોતી સ્ફટિક

સૂર્ય ચંદ્ર તારા નક્ષત્ર બની

તું ઝળહળી જાઉં છે મારા અણુએ અણુમાં

જાગી નીકળે છે તારી આંખો

કોઈ વિરાટ પુષ્પ સમી મારામાં

દેવદૂતો તને તાકી રહે છે સ્તબ્ધ

તારામાં રહ્યો અનુભવું હું કાયાકલ્પ

જન્યુબારી-માર્ચ ૧૯૮૮

કાનજી પટેલ

ભિક્ષુ જેલ હાથીનો

રોમથી પ્રવેશે કાઠીના વાદે

પછી

જેલ હાથીનો.

ખાતર-દ્રવ્યો વેરતાં

ભાગ્યાં

એમર

વીંછી અંકડાડિયા, ખજૂરાં એક સામટાં.

અધો ગ્રામ-પથારો ખૂંદી કાઢે.

જિંચી ખેસણીની ઘોરી નસ પર હુંખનુંબ.

ગમડતા હાળમાં

તાજી મણેલી

પથરની હાર પર ફદ પડે.

જોંદરે અટવાતા પગના કાંસકે ચઢી જિનરે.

પાર વહેળો.

અહીં કુડરમાં માતરિયા બૂરાંટો.

હામમાં ઘટ

વેરાય તો પ્રવાહી.

સવારી વાયુની

ને વાડુથી વાયુ.

ભિક્ષુ જેલ હાથીનો.

કાનજી પટેલ

લણકારા

પહેલા ભવની ફૂંટી.

મધમઘી કસ્તૂરી.

ચક્રવર્તી મોવટી ફટાર આંખ.

ધરાતાં બોલ્યાં ચોતરાદાં દાર.

વાણી અને સતના બેઠામાં

ડળકે પાણીરો પડછાયો.

ફેર ફૂવામાં ગોળ ઊતરતાં પગથિયાં.

માંય આંતરે ઝરખા.

જાંબુજળ ઉદર.

બધા લણકારા

આવીને ઠર્યા છે તળિયે.

જાન્યુઆરી-માર્ચ ૧૯૮૮

કાનજી પટેલ

જાફરો ખેલ હાથીનો.

રોમથી પ્રવેગે છાડીના વાદે

પછી

ખેલ હાથીનો.

ખાતર-ઢંગલો વેરતાં

ભાગ્યાં

ગોમેર

વીછી અંકોડિયા, ખજૂરાં એક સામટાં.

અધો ગામ-પથારો ખૂંદો ઠાઢે.

જિંચી બેસણીની ધોરી નસ પર હુંબજુંબ.

ગગડતા ઢાળમાં

તાજી ગણેલી

પટથરની હાર પર ફદ પડે.

જોદરે અટવાતા પગના ઢાંસકે ચઢી ઊતરે.

પાર વહેળા.

અહીં કુહરમાં માતરિયા બૂરાટો.

દામમાં ઘટ્ટ

વેરાય તો પ્રવાહી.

સવારી વાયુની

ને વાયુથી વાયુ.

જાફરો ખેલ હાથીનો.

કાનજી પટેલ

લલુકારા

પહેલા લવની ડૂંટી.

મધમઘી કસ્તૂરી.

ચક્રવર્તી મોવટી ફટાર આંખ.

ધરાનાં ખેડ્યાં ઓતરાઈ દાર.

વાણી અને સતના ખેડામાં

ડળકે પાણીરો પડ્યાયો.

ફેર ફૂવામાં ગોળ બિતરતાં પગથિયાં.

માંચ આંતરે ઝરખા.

જાંબુજળ ઉદર.

બધા લલુકારા

આવીને ઠર્યા છે તળિયે.

કાનજી પટેલ

વારુ

વેળા બપોરની.
ને એને ઘૂંટે, ઘડે, આંકે ભમરો.
ભમરો કહેતાં
સટીપટી નહિ—
આંટ મારે રાતને.
રાત ભોરિંગ કાળું પાતાળ.
પાતાળ કેવાં,
કહો કેવાં ?
તળ વિનાનાં.
બપોરી તળ ઝરી ગયું છે.
જંઘા પર
પાતાળી ભમરો
સૂંઢ રોપીને
પીવા આવ્યો.
વારુ,
ત્રીણા ઘૂંટડે.
જો એમ હોય તો — હા.

કાનજી પટેલ

અધધ ઊર

રાત હતી ત્યારે શેરડી રાકું.

આંખો પહોર પેરાઈની.

કિચૂડાઈ સંધિ

‘કે આબ્યુ’ કૂંગરાતું કાંગરા પર.

વયોવય સૂરજને પાછો દૂંસાથી ઢાંક્યો.

આગળપાછળના મારગનો ભારો કીધો.

પાની ધસીને સગડ બધા ભૂંસિયા.

પરથમ પ્રાણુતોર

ગભાર ફેડે ઘેરિયા.

કાયા થોર

ફૂંણાં પાનપાલોજિયાં

જ્યસૂર ફૂલણિયાં દૂધ

વાળ્યા આંખ ફેડણુ પરપોટડા —

એવા ગભારપોટામાં

સંધોકયાં ખીલ્ય-અંગાર અને રાખ.
 પેખ્યાં પાતાળ
 સકળથી કાધા વેગળા.
 આંટીઘૂંટીમાં આંકી આંતર્યા.
 ખૂંદી ખોદીને તળમાં સંભર્યા.
 વાટના રાજી વળાંકમાં
 દીધી આગળુક વૈખરી.
 એકે ચ વેળા વગર
 ખામકયું હિંમતોત વાડીમાં
 છલક ઝલક ઉગમઆથમઓતરદખણ
 પહેરેલા જામા
 જામા બિડણપાવડી
 પાંખો શગ છરાળ નસ ત્રંબાળ
 વાડીમાં ફરુએ.
 એ રેડે અધધ ઊર
 ને તરખોળ અધાર.

પ્રાણજીવન મહેતા

વેશાંતરે

પીપળના પાંદડા હેઠળ સરકી જતી કાળી કીડીનો એક પગ ઝટ ઝાલી
ધઈ હું કીડી સરકતી જતી હતી તે દિશામાં ઘસડાવા લાગ્યો. આ કાળી
કીડી કઈ દિશામાં સરકતી જઈ રહી હતી એ કળવું મારે માટે મુશ્કેલ
હતું. પીપળના પાંદડા હેઠળ અંધારું છવાયેલું. સૂક્ષ્મ ઘાસના તણખલાના
દગ ઉપર પાંદડું પડ્યું હતું. તણખલાના દગ હેઠે ભીની માટી જેવું
પોચટ અનુભવાયું. આ કીડી કઈ તરફ સરકતી જઈ રહી છે એ વિચારું
સમજું કે જાણું એટલામાં તો પાંદડા ઉપર પંખી ખેડું હોય એમ
લાગ્યું. પંખીના ભારથી પાંદડું તણખલાના દગ વચ્ચે દબાયું. કીડી
દબાઈ. હું કીડીનો એક પગ ઝાલી લટકી રહ્યો હતો. પંખીના વજનથી
હું પણ સહેજ ભીની માટી પર ભીંસાયો. કીડી સરકતી અટકી ગઈ.
આમતેમ ડોક ફેરવી આગળ જવાનો મારગ શોધતી ત્યાં અટકી ગઈ.
હું કીડીનો પગ ઝાલી ભીની માટીથી સહેજ અધ્ધર લટકી રહ્યો.

પંખી પાંદડા પર ખેડું તે ખેડું. ચાંચ ધસી. પાંદડું હલ્યું. આણીદાર
ચાંચ કીડીની ઠેક ડોક સુધી આવી અટકી. કીડી ભયથી ધૂળ એની
ધૂળરીથી હું પણ ધડી હલખલી બિઠ્યો. પંખીની ચાંચ પાછી પાંદડું
વીંધી અંદર છેક સરકી. પોતાને ઈન્જ ન પહોંચાડે એવા કોઈ આશયથી

કાડી જરી સંકેતો. પગ વાળવા પ્રયત્ન કર્યા. કાડીએ પગ વાળ્યા અને હું થોડો અદર ઉત્ક્રાંતો. મને થયું આ કાડી પાંદડામાંથી ડોક બહાર કાઢી પંખીને પગે એક બચકું લેશે તો હમણાં જ પંખી પાંખ ફફડાવતું બીડી જાય. પછી ભાન થયું આ તો કાળી કાડી, એ બચકું લેશે તોય પંખીને કંઈ અસર થાય નહીં. પાછું કાડી તો પાંદડા હેઠળ પંખીના ભારથી દબાઈ પડી છે, ત્યાં પવનની એક લહેર પસાર થઈ ગઈ. પાંદડું ખખડાયું. પણ પંખી બેઠકું નહીં. લાગ્યું પંખી પોતાના બે પગે પાંદડા પર જરોબર જોઈવાઈ બેઠું છે. કાડી સહેજ વધુ દબાઈ. હું ભીની માટીમાં અંદર ખૂંપી જતો હોઉં એવું લાગ્યું. ભીની માટીના સ્પર્શથી શરીરમાં કપારી પ્રસરી ગઈ. થયું આ કાડીના પગને ઝાલીને આમ લટકા રહ્યો છું તે હાથ હમણાં છટકા જશે અને હું માટીની અંદર ધરબાઈ જઈશ. મનોમન યત્ન કરી હાથની પકડ વધુ મજબૂત બનાવી કાડીના પગને વળગી રહ્યો.

મારા બન્ને પગ ભીની માટીમાં ખૂંપી ગયેલા જણાયા. ખૂંપી ગયેલા પગને બહાર ખેંચી કાઢવા પ્રયત્ન કર્યો પણ માટી કંઈક વધુ કાઢવાળી જણાઈ. પગ ઝટ દઈ બહાર ખેંચાઈ આવતા નહોતા. વધુ પ્રયત્ન કરવો વ્યર્થ હતો. કાડી પાંદડાં હેઠળ દબાતી જતી હતી હું ભીનો માટીના કળણમાં ખૂંચતો જતો હોઉં એવું લાગ્યું. વધુ પ્રયત્ન કરુ તો કદાચ કાડી પાછી નીચે સરકી આવે. અથવા કાડીને પગ મારા હાથમાંથી સાવ છટકા જાય અને હું માટીના કળણમાં કચાંક બેઉ—આમ વિચાર કરતો હતો ત્યાં પંખીની પાંખો ફફડવાનો અવાજ કાને પડ્યો. પંખી કદાચ બીડી રહ્યું હોય એમ જણાયું. હું કાડીના પગને સજ્જડ પકડી રહ્યો. પણ નહીં, પંખી બેઠકું નહીં. પંખીના વજનથી પીપળાતું સૂકું પાંદડું તરડાઈ ગયું. પંખીનો એક પગ એમાંથી સરકી આવી તણખલા ઉપર દબાયો હતો. પાંદડાં હેઠળ આણું અંધારું છવાયેલું. પાંદડું તરડાઈ ગયું, અને તણખલાં (બધાં—થોડાં વિખરાયાં. આછો પ્રકાશ આજુબાજુ પથરાયો. કાડીના પગને એક હાથે સજ્જડ પકડી રાખી લટકતી અવસ્થામાં કેટલોય સમય પસાર થઈ ગયો. એક આમતેમ ફેરવી બેઠું. વેંત છેડું પણ દષ્ટિમાં બેસતું નહોતું. પાંપણ આંખોઆંખ મિંચાઈ ગઈ. સૂકા તણખલાની અણીઓ ભોંકાતી રહી. માયાની આરપાર નીકળી જતી હોય એવો ભાસ થતો. આંખોમાં અણીઓ ભોંકાઈ ન જાય એ બાંકે પાંપણ ઢાળી દઈ એમ જ લટકતો રહ્યો.

કાડી ક્યારે આગળ સરકે ને ક્યારે અહીંથી આગળ વધાય એની રાહ

જોતો રહ્યો. ઘડીક મનમાં થયું, એક ચીંટીએ ભરી આ કાડીને ચલાવમાન કરું. પછી પાછું એમ પણ થયું કે આ કાડી ઝડપથી સરકી આગળ નીકળી જશે અને મારી પકડ છટકી જશે તો હું અહીં લીની માટીના કળણમાં ક્યાંક ભીંડે ખૂંતી જઈશ. પાંદડાં ઉપર બેઠેલું પંખી સરક્યું. પંખીનો એક પગ પાંદડાંમાં ફસકાઈ ગયેલો તેથી પાંદડું થોડું આધું પાછું થયું. કાડીએ હળવાશ અનુભવી અને આગળ સરકવાનો પ્રયત્ન કર્યો. કાડી આગળ સરકી. આંગળીના એકાદ બે વેલા નેટલું માંડ આગળ જવાયું. હું પણ માંડ મહામહેનતે આગળ ઢસરડાયો. માટીના કળણમાં અર્ધા ખૂંતેલા પગને બહાર ખેંચી ગોઠણે દ્રંટિયું વાળી કાડીનો પગ ઝાલી આગળ ઢસરડાતો ગયો. કાડી ધીમી ગતિએ સરકતી લાગી. મનમાં થયું કાળી કાડી છે. સરસરતી ઝડપથી દૂર નીકળી જશે. ઘડીકમાં પછી ભાન થયું. હું એનો પગ ઝાલી લટકી રહ્યો છું—ઢસરડાતો જઈને છું. લેજો લેજો, કદાચ એ ભારથી કાડી ધીમી ગતિએ આગળ વધતી લાગે છે. પાંદડાં હેઠળથી સરકી કાડી આગળ વધતી જઈ રહી હતી. મારા શરીરે તણખલાં ચીપકી ગયેલાં. આખા શરીરે તણખલાં તણખલાં. કાડીના પગને ઝાલી લટકતાં લટકતાં થોડું ઢસરડાતાં શરીર તરફ નજર કરી—હાથપગ પેટ પીઠ તણખલાં. થયું આ મારું શરીર કે તણખલાંનો ઢગ. ઝડપે વિચારવાનો વખત નહોતો. કાડી હવે થોડી વધુ ઝડપથી સરકી આગળ જઈ રહી હતી. હું કાડીનો પગ ઝાલી ઢસરડાતો જતો હતો. સુસ્તી તપ્ત મટી ઢેંફાં અડપેપડપે વેરાયેલા પડયા હતાં. શરીર રેતીમાં રગદોળાવું જતું હતું. સૂચનો આકરો તાપ પ્રસરી રહ્યો હતો. કાડીના પડછાયામાં મારું શરીર ઢંકાયેલું હતું તેથી થોડી ગાંઠ જણાતી હતી. ક્યાંક ક્યારેક મારા શરીર પર ખડકાયેલા તણખલાં ખરી પડતાં તો વળી ક્યારેક ક્યાંક માટી ચોંટી ચીપકી જતી. સૂચનો તાપ આકરો થયે જતો લાગ્યો. ઢેંફામાંથી બહુ ઉપર ઊડ્યે જતી હોય એમ ઘડીભર લાગ્યું. આંખો તાપથી કે કોણુ નળે બાબથી મિંચાઈ જતી હોય એમ પણ થયું. ઘડીભર મને થયું : આ શરીર પર ચીપકેલા તણખલાંમાંથી એકાદ હમણે સળગી ઊડશે. ભડકો થશે પળભરમાં. જવાળા પ્રગટી ફેલાશે અહીં હમણે શરીરની અંદર હાડકાં ઓગળી જઈ રેલો થઈ ફેલાઈ જશે. ક્યારેક કાડી ઢેંફાં પરથી સરકતી જતી અને શરીર ઢેંફે ઘસાવું. ઘાસના તણખલાં ઢેંફા સાથે ઘસરેકો મારતાં ત્યારે પણ પાછું એમ જ થતું—હમણાં ભડકો લળલળ થઈ બધું ભસ્મ થઈ જશે. ઘડી પળમાં.

વિચારમાં ને વિચારમાં પાંપણ ઢળી ગઈ. ઝોલું આવી ગયું. અર્ધજાગ્રત અવસ્થામાં કેટલાય વિચાર આવી ગયા. કાડી કદાચ થંભી ગઈ હશે. મારા

હાથની પકડ કાઢીના પગેથી ઢીલી નહીં પડી હોય હાથની પકડ ઢીલી પડી ગઈ હોત તો હું જરૂર કચક ઢેકાની એક કોરે ઢબૂરાઈ પડ્યો રહ્યો હોત અને આ કાઢી સરકાતે આગળ દૂર કચાચે નીકળી ગઈ હોત. કાઢીએ ડોક ફેરવી મારી પાપણુ પર પોતાનો બીજો પગ હળવે રહી ઘસ્યો ત્યારે જ મારી તંદ્રા તૂટી. હું સભળ થયો. કાઢીના પગ પરની મારા હાથની પકડ ફરીથી મજબૂત કરી. કાઢી કદાચ મારી તંદ્રા તૂટવાની રાહ જોતી બિડી રહી ગઈ હોય એમ એ પાછી ધીમે આગળ સરકવા લાગી હું પાછો મટીના ઘર પર કચારેક એક ઢેકેથી બીજો તો કચારેક બાવળ આગળની શૂળો વચ્ચેથી કે વળી કચારેક આખરાના ઢગ પસે પડેલા જંગલી ફૂલોની નજીક થઈ કે તાપમા સખત તપી બેઠેલા કાળ મીઠ પથ્થરની ધારે ઢસરડાતો કાઢીનો પગ ઝાલી આગળ સરકાવે જતો હતો. શરીરનું દરેક હાડકું - પાસળું અથડાઈ અથડાઈ ભાગી તૂટી શરીરની અંદર ખખડતા સભળાતા. આગળીએ ટચકા ફૂટે એમ રહી રહીને એક બીજા સાથે હડકે હાડકું અથડાતા અને કાનમાં એના પડધા ઘુમરાતા રહેતા. બીજે ડોક ફરી જોયું તો કાઢી હાફતી લાગી કાઢીની સરકવાની ગતિ ધીમી પડતી ગઈ. કાઢી હાફતી અને ત્યારે એનું પેટ ફૂલતું અને મારા કપાળને અડકી જતું. મારા કપાળે વળેલ પરસેવો કાઢીના પેટ પર પ્રસરી જતો. મને લાગ્યું કાઢી રાહત અનુભવી રહી છે પાછું આગળ સરકવાનો પ્રયત્ન કરતી લાગે છે. કાઢીના પેટે મારા કપાળ પરનો પરસેવો, પ્રસરી ગયેલ તેના એકાદ બે ટીપા મારા ખુલ્લા મોંમાં પડ્યા. મને થયું હું કોઈ કૂવા ઉપરની કૂડીમાં રૂબરૂ મારી રહ્યો છું. ઉપર આવના મથું ત્યાં મારો પગ બીલી આ છવોછલ છલકાતી કૂડીમાં બેઠો ખેતી જઈ રહ્યો છે મારો શ્વાસ રુધાઈ રહ્યો છે પાણીની અંદર પર-પોટા બિપતી રહ્યા છે અને છેક ઉપર સપાટી પર જઈ રહ્યા છે. રુધાતા શ્વાસે મનમાં મૂંઝવું કે આ ઉપર સરકી જતા પરપોટાઓમાંથી એકાદ પરપોટામાં ફું ચૂપચાપ પ્રવેશી જઈ અને છેક સપાટી ઉપર પહોંચી જઈ આ છલોછલ છલકાતી કૂડી બહાર દૂધી પડું.

પરસેવાનાં ટીપા અન્નળીમાં વચ્ચે કચાક લખોટીની માફક અટકી ગયેલા લાગ્યા. બન્ને લખોટી એકમીજમાં ટકરાની ૨ રણકતી ધાતુનો અવાજ શિરા-ઓમાં ફરી વળતો ગળામાં થૂંક લાવવાનો પ્રયત્ન કર્યો. મધી મધીને થૂંક ગળાની અંદર ઉતાર્યું. ભેગી પેલી લખોટી જેવા ગમડતા ખજખજાતા પરસેવાના બે ટીપા પણુ એની અંદર બિતરી ગયા. થોડો હાશકારો થયો આવી મથામણુ-માંથી માથું બાંધી જોયું તો કાઢી કોઈ મોટા તોતીચ વૃક્ષની બખોલમાં પ્રવેશતી જણાઈ. બખોલમાં પ્રવેશતા પહેલા વળી પાછી કાઢી વૃક્ષના યડ ઉપર

થોડું આગળ સરકી. થડની અધી સૂકાયેલી છાલથી માડું શરીર ખરડાતું થયું. ક્યાંક લીલી છાલની લીનાશ રૂપશી ગઈ. ઘડી વાર થયું. પણ એ પણ કાડી અહીં થંભી જાય તો ઠીક. પણ કાડી તો આગળ સરકતી રહી. વળી પાછી ક્યાંક સાવ સુકી કંઠ છાલ શરીર પરની ત્વચાને છેલતી ગઈ. લોહીની ટશરો ફૂટતી ગઈ અને કાડી તો એમને એમ આગળ ઉપર સરકી ધીમેથી વૃક્ષની ખખોલમાં પ્રવેશી ગઈ. કાડી વૃક્ષની ખખોલમાં હેંટે ઊતરતી ગઈ. કેટલીયે વાર કાડી ખખોલની અંદર વૃક્ષના મૂળથી પણ ઊંડે સરકતી રહી ખખોલની અંદર ચારેકોર લીનાશ વર્તાતી હતી. ઝાંખું પાંખું માંડ માંડ દેખી શકાતું. અહીં તો ચારેકોર કાડીઓ સરકતી લાગી. કાળી કાડીઓ. લાલ પાંખાળી કાડીઓ. કાડીઓ જ કાડીઓ દેખાતી રહી. હું કાળી કાડીના પગને વળગી રહ્યો. કાળી કાડી હવે કાડિયારામાં લાગી ગઈ. આગળ સરકચે જતી કાડીઓ પાછળ સરકી આવતી કાડીઓ. ચારે બાજુએ કાડીઓ કાડીઓ, હું કાડીના પગને ઝીલી ધસડાતો રહ્યો. થયું આ કાડીઓ સરકતી સરકતી ક્યાં જાય છે - લાલ જોડે તો ખરો. આ કાડીનો પગ છોડી દઈ કીડી પાછળ કીડી ભેળો કીડી માફક ઘૂંટણીએ પડી સરકતો રહું કાડીનો પગ છોડી ઘૂંટણીએ પડી સરકવા લાગ્યો. કાળી કીડી આગળ. હું પાછળ. કીડી. કીડી. કીડી. કીડી...ક્યારેક આગળ સરકતી કીડી અટકી જતી. માડું કપાળ એની પીટે અથડાતું. હું થોડો પાછળ ધકેલાતો. પાછળ સરકી આવતી કાડીઓ મારા શરીર ઉપર ધસી આવતી. શરીરમાં ધ્રૂંબરી પ્રસરી જતી. વળી ઝડપથી હું થોડું આગળ સરકી જતો. પાછળ સરકી આવતી કાડીઓ પછવાડે સરકી આગળ ધપવા મથતી. આ કાડીઓ સરકતી સરકતી ક્યાં આગળ જઈ રહી છે એ પ્રશ્ન હજુ એમનો એમ મનમાં અકબંધ રહ્યો. ઘડીવારે થયું આ કાડિયારાથી અલગ પડી પડખે સરકી જઈ. જરા પડખે સરક્યો ત્યાં પાછળ સરકી આવતી કાડીઓએ કેલો મારી કાડિયારાની હારમાં મને પાછો ધકેલી દીધો.

કાડિયારા ભેગો સરકતો રહ્યો. આસપાસમાં પાંખાળી કાડીઓની તૂટેલી પાંખો વેરાયલી પડી હતી. સરકતાં સરકતાં વચ્ચે અથડાતી થોડું આગળ ધકેલાતી અને જરી દૂર સરી જઈ પાંખો પડખે પડી રહેતી. સરકતાં વચ્ચે તૂટેલી પાંખોને એક એક ટરી હું મુઠ્ઠીમાં એકઠી કરતો ગયો. એક મુઠ્ઠી ભરાઈ ગઈ. બીજી મુઠ્ઠી પણ લગભગ ભરાવા આવી. બન્ને મુઠ્ઠી ભરાઈ જવા આવી. મુઠ્ઠીવાળી કાડિયારા ભેગું કાડીની ગતિએ હવે આગળ સરકી શકાતું નહોતું. મારી સરકવાની ગતિ મંદ પડી ગઈ. પાછળ સરકી આવતી કીડીઓ ક્યારેક મારા માથા, ખભા પરથી તો વળી ક્યારેક જરી આડી ફંટાઈ આગળ સરકી જઈ

કીડિયારા ભેગી ભળી જતી. કીડિયારું કોણુ ભણે ક્યારે પૂરું થયું કે અસેપ થઈ ગયું તેની મને ભણુ થઈ નહીં: હું આગળ સરકતો ત્યાં જ થઈ ગયો.

મારી આસપાસ કોઈ જણાતું નહોતું. મુઠ્ઠોઆ ખોલી. પાંખોનો ઢગલો થઈ ગયો. ઘડિયાર પાંખોના ઢગ સામે તાકી રહ્યો. એક પાંખ જિંચકી. પાંખણ પાસેની ભીનાશમાં ખોળી. શરીર પર ચીપકાવી. બીજો ટુકડો જિંચક્યો. આમ એક પછી એક એમ કેટલીય પાંખો શરીર પર ચીપકાવી દીધી. આંખો ઠારી ધાકાર બની ગઈ. હવે સરરર જોડી આ જિંડો બખોલની બહાર નીકળી જવાશે ઘડિયળમાં. આંખો મીંચી. શરીરને જિંચકવા પ્રયત્ન કર્યો. બધું વ્યર્થ. શરીરે ચીપકાવેલી પાંખો ખરી પડી. એ પાંખોના ઢગમાં જ હું દટાઈ ગયો. હળવેથી માથું જિંચકી ઢગમાંથી બહાર આવવા પ્રયત્ન કર્યો. માંડ કરી સારગ કર્યો. થોડું ઉપર બખોલની મેં બાજુએ ખસતો ગયો. થોડું વધુ આગળ ખસવા પાછો પ્રયત્ન કર્યો. ત્યાં સસર્યો. ગબડતો ગબડતો છેક નીચે જઈ અફડાઉં તે પહેલાં કરોળિયાના તૂટેલા બળાના લટકતા તારને પકડી લીધો. તાર પકડી અધ્ધર લટકી રહ્યો. નીચે જીડે કેડ બખોલના તળિયે અફડાઈ અથડાઈને અધ-મૂવા થઈ જવાનો ભય હતો તે ટળ્યો. કરોળિયાની બળ એક તો તૂટેલી ને વળી લીરસી સરકણી તે હાથમાંથી સરકી જતી. માંડ સ્થિર રહ્યો. ન ઉપર ચઢાય. નીચે સરકી જઈ તળિયે પહોંચું તો ઉપર કેમેય પાછું ન અવાય. કરો-ળિયાના તૂટેલા બળાને શરીર ફરતે વીંટી લઈ સમતુલા બળખી લટકતો રહ્યો. કશું સૂઝે નહીં. પાંખણ ઢાળી વિચારે ચડ્યો. ઝાણું આગુ કે નિંદર આવી ગઈ - ભણુ ન થઈ. ખરર ખચ્ચુ ખરરર ખચ્ચુ અવાજો ધ્રુને અફડાતા સફાળો ભગી ગયો. આજુબાજુ ભેયું. કંઈ દેખી નાણી ભેઈ શકાયું નહીં. છેવટે કરવતના ચક્રચક્રતા દાંતા પોલી બખોલમાં પેદા ત્યારે જ ભણ્યું. વૃક્ષને કોઈ વહેરી રહ્યું છે. એક ધસરકે કરવત હમણું મને છેડીને આગળ સરકશે. ખરરર ખચ્ચુ ખરરર ખચ્ચુ કરવતના ચક્રચક્રતા દાંતા આગળ પાછળ ધસાતા, ધડને વહેર જોડતો. ધૂંધળું ધુમ્મસ જેવું બખોલમાં ફેલાઈ જતું. ઘડિયેમાં કરવત અટકતી. વળી પાછું ખરરર ખચ્ચુ ખરરર ખચ્ચુ. હું માંડ કરોળિયાના તૂટેલા બળામાં લટકી રહ્યો કરવતના દાંતા બળાને કાપી બધ એટલે આમથી તેમ અને તેમથી આમ હીંચતો રહ્યો. ખરરર ખચ્ચુ કરવતને એક દાંતો બળાને સ્પર્શી ગયો. ધસકા સાથે હું જીડે બખોલમાં પહોંચ્યો. કીડીએ ફેલી ખાધેલા પોલા દાણાની વચ્ચોવચ્ચ ફસડાઈ પડ્યો. લાકડું વહેરતા કરવતના અવાજો કાનમાં અફડાતા રહ્યા. હું કીડીએ ફેલી ખાધેલ દાણાના પોલાણમાં માથું ખોસી અધ્ધર થાસે પડ્યો રહ્યો.

કનુભાઈ જાની

ગિજુભાઈનું વાર્તાશાસ્ત્ર

કોઈ પણ વિષયમાં શાસ્ત્ર બાંધવાની પહેલ કરવી સહેલ નથી. વર્ષો પછી એ વિષય વિકસે ત્યારે, આવી પહેલવાળા શાસ્ત્રગ્રન્થની મર્યાદાઓ કાઢવી એ સહેલું છે. આવા કામમાં પોડાં ભાંગનારને પડેલ અધ્યાસાત્મક જ્ઞાનસિદ્ધ પરિશ્રમ અનહદ હોય છે. એના પાયા પર ચણતરકામ થાય છે. પાયો દેખાતો નથી, પણ એ ચણતરનો ભાર ઝીલતો હોય છે. પછીનાનું કામ એને લીધે સહેલું થતું હોય છે. આપણે ત્યાં વ્યવસ્થિત લોકકથા-વિચારનું કામ ગ્રન્થ ભરીને કરવાની પહેલ ગિજુભાઈએ કરી છે. એ કાયદોની લેવાવી નેઈએ એટલી નોંધ લેવાઈ નથી. તેથી એ કાયદોને વિગતે જોવા અવલોકવાનો પ્રયત્ન કરવો હિચિત છે. વળી એ પુસ્તક અપ્રાપ્ય જોવું રહ્યું હોઈ, એની મુખ્યમુખ્ય વિગતો, મૂળના ક્રમાનુસાર, આપી દેવાનો લોભ પણ રાખ્યો છે.

સૌરાષ્ટ્રની લોકકથાઓનો વિચાર કરીએ તો, 'સૌરાષ્ટ્રની' એમ કહેતાં જ મૂળ સૌરાષ્ટ્રની જ હોય એવી લોકકથાઓ શોધવી પડે. એ શોધનો મોટો અને રસિક વિષય છે. પણ અલગ પરિશ્રમ, બહોળું ક્ષેત્રકાયદો અને સુદીર્ઘ અધ્યાસ માગી લે એવું કાયદો ગણાય. પણ હાલ જે કથાઓ લોકકથાઓ તરીકે પ્રચલિત છે તે મોટી નજરે ચારેક મોટા થરપામાં

વહેંચી શકાયે : (૧) લોકસમૂહો આગળ લાટયારણો ચારણીદમે જે કથાઓ માટે છે તે, (૨) જુદી જુદી ક્ષેત્રોમાં હજુ પ્રચલિત હોય તેવી પેત્રપોતાની ધર્મઆસ્થાની કથાઓ (એમાં પ્રાચીનકથાઓ, પુરાકલ્પનકથાઓ વગેરે આવે.), (૩) ડોસાં-ડગરાં નવરાશની પળે, નાનામોટાને, મોંઘુ ઘાઘ્યા વિના કે કથા-શબ્દગાર અથવા દૂહાજૂહા કથું ઉમેર્યાનુમેર્યા વિના, સીધેસીધી કંઠોપકંઠ ઊતરી આવેલી એ રીતે જે કથાઓ કહે છે તે ધરધરાઈ કથાઓ, અને (૪) મોટેરાં મુખ્યત્વે બાળકોને જે સંભળાવે છે તે બાળકથાઓ.

શુદ્ધ સાહિત્યનું પ્રત્યેક સ્વરૂપ મુખ્યત્વે 'લોકલ' - સ્થાનિક રંગોવાળું, તેથી એક જ વસ્તુની અન્ય સ્થળની કૃતિથી પણ સ્વરૂપગત અલગતાવાળું હોય છે. એટલે જ કહેવાયું છે : All folkforms are local forms. જે કે લેકકથા એક એવું રૂપ છે જે દેશકળના સીમાડા ઓળંગી ફરતું-નરતું-વિહરતું રહે છે એટલે, તેમજ મુખોપમુખ કહેવાવા માટે હોવાથી, એકના એક કથકને મુખે પણ એકની એક વાર્તા અગણિત રૂપો લેતી હોવાથી, સ્થળકળપ્રસંગકથકભેદે તો વળી શતશઃ રૂપાન્તરો પામે જ પામે એવું આ રૂપ છે. આ કારણે એકની એક કથાના સ્થળકળગત અગણિત રૂપાન્તરો મળે. એ અનેકોના વૃક્ષનાત્મક અભ્યાસથી મૂળ એક કથાના તથા તેના દેશકળને ઉલ્લેખવાની અભ્યાસરીતિ ઉપે નિશ્ચિત થઈ છે. એ બુદ્ધિતેજાસિક કે ફિન્નિશ પદ્ધતિ પણ આ મૂળ 'લોકલ'ને શોધવા પર ભાર મૂકે છે. સૌરાષ્ટ્રની આવી મૂળભૂત લાક્ષણિકતાઓવાળી લોક-કથાની ઓજ મોટો ને ઊંડો વિગતસભર પરિશ્રમ લાગી લે તેવા, અલગ વિષય છે.

વળી જેમ જૂના મંદિરોના મૂળભૂત પથ્થરોની જૂની કોતરણીને અનેક સ્થળે અર્વાચીન ઢબના રંગરોચનથી ઢાકીદબૂરી, એને ફેરવી દેવામાં આવે છે તેમ મૂળ લોકકથાને પણ અર્વાચીન ઢબના મનોરંજનના ખ્યાલોથી 'શબ્દગારી' દેવામાં આવે છે. એમાં 'સાહિત્ય'ના વારસામાં મળેલા મધ્યકાલીન ખ્યાલોથી (શબ્દ-પ્રયુત્ત, અલંકારપ્રાયુષ, દષ્ટાન્ત-ગોષાદિ કે ગાનાલાપ-વર્ણનાદિથી) તેમજ અર્વાચીન કલાના (નાટ્યાર્તમકતા, હાવભાવ-આરોહઅવરોહ અનુકૂળ વાણી-વિલાસોથી કે 'પરફોર્મિંગ આર્ટ'ની અવળી અસરથી - કથાકથનને કળાથી મંડિત કરી દેવાની વૃત્તિથી -) અભણે પણ મૂળરૂપ કરતાં જુદી કરી દેવામાં આવે છે. અહીં લોકકથાના ધૂંધળા બનેલા ખ્યાલો, એના શાસ્ત્રનો અભાવ, એ શાઈ રજૂ કરવા બંધ તો એનો જ સ્થાપિત બળનું હિતો દ્વારા વિરોધ, લોકપ્રચલિત (પોપ્યુલર) કળા અને લોકકળા વચ્ચેના ભેદની દૃષ્ટિનો અભાવ, 'સાહિત્ય' અને 'લોકવૃક્ષમયી' વચ્ચેના ભેદની દૃષ્ટિનો પણ અભાવ, લોકવાર્તામય (હું 'લોક-

સાહિત્ય'ને 'લોકવાદ્યમય' કહેવું વધુ પસંદ કરું છું, નેકે 'લોકસાહિત્ય' શબ્દ પ્રચલિત થઈ ગયો છે તેથી વાચકોની સુગમતા ખાતર એ વાપરું છું.) પણ સાહિત્યગુણ સમ્પન્ન છે જ એ સ્પષ્ટ કરી દેખાડવાની ધગશ, ચારણી ઢળના કથાકારો અને ડાયરાઓનો પ્રભાવ, પરફેર્મિંગ આટના ખ્યાલનો પ્રભાવ, એમ ઘણું ઘણું કામે લાગ્યું છે. પણ પરિણામે લોકકથા એના મૂળ રૂપમાં ક્યાંક જ નોવા મળે, ને મળે ત્યારે એને લોકકથા તરીકે સ્વીકારનારને જ લોકકથા કથકો હસી કાઢે એવી પરિસ્થિતિ ઊભી થઈ છે. એટલે મૂળરૂપની ખોજ વિશેષ અઘરી કામગીરી બની ગઈ છે.

પણ સૌરાષ્ટ્રમાં હાલ જે કથાઓ મળે છે તે, વિચારની સુગમતા ખાતર આગળ કહ્યું તેમાં ચાર મોટા થાપામાં વિચારી શકાય છે : એક તો ડાયરાને લોક-માધ્યમોમાં પ્રચલિત છે, બીજો આસ્થા-શ્રદ્ધાનો વિષય જ્યાં રહ્યો હોય ત્યાં જ, in certain pockets અમુક અમુક વર્તુળોમાં જ પ્રચલિત છે, ત્રીજો હજી ક્યાંક ક્યાંક જીવંત પ્રવાહરૂપે મળે છે ! એ શુદ્ધ રીતે ઝિલાય અને સંપાદાય એ જરૂરી છે, પણ અધકચરા ને અશાસ્ત્રીય સંપાદનોથી એ જથ્થો પણ અશુદ્ધ રૂપમાં જે આપણા સુધી તો આવે છે; અને એથી જથ્થો, ખાળકોમાં સમાજે જ (એમાં કુટુંબ ને શિક્ષકો બંને આવી જાય) રસ લેવાનું છોડી દેતાં, સુંકાઈ જવા બેઠો છે. ગિજુભાઈએ આ જથ્થા પર ચોસઠ વર્ષ પહેલાં મહત્વનું કામ કર્યું છે. છતાં આજે એ બાજુ ધોવાઈ જવા બેઠું લાગે છે. કાકાસાહેબે છેક ૧૯૨૧માં, આજથી સાડા છ દાયકા પહેલાં, ચેતવેલા : “સાર્વત્રિક કેળવણી એ શુદ્ધ લાલ નથી. જ્યારે સાર્વત્રિક કેળવણી થશે ત્યારે લોકોની મુખ્યવૃત્તિ નષ્ટ થવાનો ભારે સંભવ છે.” આ ભવિષ્યકથન આજે કેવું લાગે છે ? પણ બીજીમાં આપણા સમાજમાં જ્યારે બગૃતિનો જુવાળ હતો ત્યારે, અનેકાએ એકએક ચોક્કસ ક્ષેત્ર પકડી લઈ, એમાં જ જીવન આપ્યું આપ્યું. ઠક્કરખાપા, રવિશંકર મહારાજ, નાનાભાઈ, ગિજુભાઈ, મેઘાણીભાઈ, પ્રત્યેકે એક ક્ષેત્ર માટે આજીવનભેખ લીધો. ગિજુભાઈએ પૂર્વપ્રાથમિક કક્ષાની કેળવણીમાં અખિલ ભારતીય-કક્ષાનું કાર્ય કર્યું. એના એક ભાગરૂપે ખાળવાર્તાઓ કહી, આપી, સંપાદી, ને એનું શાસ્ત્ર પણ રચ્યું. એ કેમ થયું તે વાત બાણીતી છે. છતાં વાર્તાની માફક આનુંય પુનઃકથન ગમશે.

૮૫માં ચિત્તળમાં જન્મેલ તોફાની, અભિનયપટુ, સંગીત-પ્રવીણ ‘નાનકો’, ભાવનગરમાં ઇન્ટર પછી શિક્ષક થયો; વિદેશ (આફ્રિકા) ખેડ્યો; ગિજુભાઈ વફાલ થયા; દેશમાં આવી વઢવાણમાં હાઈકોલ્ટ વફાલ થયા (ત્યારે મણિલાલ

કાઠારી, અમૃતલાલ શેઠ, અને પોપટલાલ ચૂડગર જેવા મિત્રો); ત્યાં ૧૯૧૩માં ઘેર પારણું બંધાતાં, પોતાના ચિરંજીવીના ઉત્તમ શિક્ષણની ચિન્તામાં આ સફળ વકાસ પડ્યા, ગાંધી ને રા. વિ. એ જેમ વકાસત છોડી પોતપોતાનાં ફોત્રા લીધાં તેમ ગિજુભાઈએ ૧૯૧૬માં જત્રીસની વયે નરેન્દ્રને ઘડવાનું કાર્ય ઉપાડ્યું. એમાં દરબાર જોપાલદાસ દ્વારા મોતીભાઈ અમીને એમને મોન્ટિસોરીનો રાહ બતાવ્યો, ને પછી તો એ બધું છોડીને, માત્ર એક નરેન્દ્ર જ નહિ, માત્ર એમનાં સમયનાં બાળકો જ નહિ, સમગ્ર બાળસંહિતે કાયમ ખપમાં આવે એવું કામ ઉપાડી છેક ૧૯૩૬ના જૂનની ૨૩મીએ ચોપનની વયે આંખ મીચી ત્યાં સુધી કરતા રહ્યા.

પણ એવું શ્રેય નાનાભાઈને બધ છે. એમણે એમને બહુ વહેલા ઓળખી લીધેલા. બાળમંદિરનો પ્રથમ પ્રસ્તાવ જ્યારે દક્ષિણમૂર્તિ તરફ મુકાયો, ત્યારે ગિજુભાઈના જ ચાહક એમના મામાએ જ આર્થિક પ્રશ્ન આગળ ધરીને, એનો વિરોધ કર્યો; ત્યારે નાનાભાઈએ ભાવિ ભાષ્યું. કહ્યું, “મોટાભાઈ ! હું તો માત્ર આ સંસ્થાનો સ્થૂલ સ્થાપક છું. મારો ફાળો તો આ સંસ્થાનો સ્થૂલ દેહ ધડવામાં છે, આ સંસ્થાનો સૂક્ષ્મ દેહ ધડવામાં મોટો ફાળો ગિજુભાઈનો આવવાનો છે એની ખાતરી રાખજો. એક વાક્ય કહું ? ‘I baptize with water; he will baptize with life : મેં સંસ્થાનું બોપ્તું જીભું કરવામાં ભાગ ભજવ્યો; ગિજુભાઈ સંસ્થામાં પ્રાણપ્રતિષ્ઠા કરશે.’”

બાળમંદિરના બીજા જ દિવસથી એમણે વાર્તા શરૂ કરી :

ચલુચલુ બોશલો, તેલતેલ પળી,
જેઠ રે લાલિયા ! ઝૂંપડી બળી.

ને ત્રીજે દિ’ કાગડાભાઈની વાર્તા બમી પોતે જ એ અનુભવ વાહ કરે છે : “વાર્તામાં ભારે રસ ભર્યો. હું બણુતો જ હતો કે વાર્તા બહુની લાકડી છે. બાળકો સ્તબ્ધ બની સાંભળતાં હતાં. વાર્તા આગળ ચાલી, મારી સામે તેમની આંખો ચોંટી હતી. તેમની ચંચળતા સ્થિર થઈ ગઈ હતી. તેઓ મારી સાથે મનમાં, ને દેઈ હોઠ ઉપર ચલુચલુતાં હતાં : ‘કાજે માડું’ મોતી લીધું, માડું છું પણ આપે નહિ..’ મને વાતોનો ચાવી જડી...”

વારતા એક કે બીજે રૂપે સતત વહેતી રહેલી, જળસભર, અનર્ગળ જળની ધસમસતી સરિતા છે. એના અનેક પ્રવાહોમાં કોઈ મોટામાં મોટું ચિરંજીવ રૂપ હોય તો તે લોકકથાનું. દૃષ્ટી વાર્તાને કે લઘુનવલને કે પૂર્વનવલિકાને કે નવલકથાને તબક્કા હોઈ શકે; લોકકથાનો પ્રવાહ આ બધા કથાપ્રવાહોની પડછે

આગવી રીતે, આદિકાળથી - ષઢા કથાપ્રકારો પ્રવાહોને સમાન્તરે - અને એ અન્ય પ્રવાહોને પણ જરૂર પડ્યે જળ પૂરું પાડતો, આજ સુધી વણસકેય ભરપૂર વહેતો રહ્યો છે. ઉલ્લેચ્યે આ જળ એનાં થતાં જ નથી ! ઉલટું આ જળનો ઉલ્લેચ્યે વધે ?

તારાબહેન મોડકે જેવા સાથીઓની મદદથી ગિજુભાઈએ બાળવાર્તાઓ લેગી કરી. પાંચ શ્રેણીમાં ગોઠવી. સૌરાષ્ટ્ર-ગુજરાત ઉપરાંત મહારાષ્ટ્ર, પંજાબ, બંગાળ, દક્ષિણ-ઉત્તર, જર્મન, હાવસી, એમ દેશી-વિદેશી બાળવાતોમાં ફરી વળ્યા. ને બ્યાંથી જે ઉત્તમ લાગી તેને આ ભૂમિમાં આપી, ઉછેરી ઉગાડી, આ ભૂમિની શોભારૂપ કરી દીધી. આપણી બાળકથાવાડી ભરચક થઈ ગઈ.

લોકકથામાંથી બાળવાર્તાનો જન્મ મોટો રહ્યો છે. જગતનો પહેલો વ્યવસ્થિત લોકકથાસંગ્રહ (૧૮૧૨નો ગ્રિમ્મ'ધુઓનો ધરધરની લોકકથાઓનો સંગ્રહ) મુખ્યત્વે બાળકથાઓનો બનેલો છે. આપણે ત્યાં ૧૯૨૩માં મેઘાણીભાઈએ ચારણીઢબની લોકકથાઓને પોતાની કલ્પનાના રંગે રંગીને સૌરાષ્ટ્રની રસધારોરૂપે પ્રસિદ્ધ કરી, તે પહેલાં એક વર્ષે (૧૯૨૨માં) 'સૌરાષ્ટ્ર'માં ચાર વાર્તાઓ ('ત્યાંપરાજ વાળો', 'ભોળો કાત્યાળ', 'આહેરની ઉદારતા' અને 'પ્રમળ પાપનું પરિણામ') પ્રસિદ્ધ કરી હતી. ત્યારથી એમનું લોકકથાસંપાદન ચારંભાનું. તે પહેલાં એ વર્ષે લોકકથાની સામગ્રીનો વિનિયોગ બાળશિક્ષણને ક્ષેત્રે ગિજુભાઈએ સફળ રીતે આરંભી દીધેલો અને એ નિમિત્તે આપણી લોકકથાને કથન દ્વારા, (કવન કલમ દ્વારા નહિ), પુનર્જીવિત કરવાનો સફળ પ્રયોગ ચારંભેલો. એ દૃષ્ટિએ ચારણી ઢબની લોકરંજનરીતિથી ભિન્ન જ પરંપરાની લોકઢબની કથનરીતિનો વિનિયોગ કરનાર, આ પ્રયોગલક્ષી (રજૂઆતકળા માગી લેનાર) કળાના એ, જુદા પડી જતા વિશિષ્ટ કલાકાર-કથાવાહક-કથક પણ ગણાય. એટલું જ નહિ, આ કલાના એ સમાન કલાકાર હતા, અને એ કળા તથા એની સામગ્રી બંનેને ઝીણી નજરે, પૃથક્કૃત કરી કરીને તેમજ પર્ચેષણ દ્વારા એમ બંને રીતે અવલોકનાર પણ હતા. તો જ વાર્તાનું શાસ્ત્ર આપનાર એ પહેલા શાસ્ત્રકાર થઈ શક્યા.

એમની આ અનામિકાધિષ્ટિતતાને પુરવાર કરવાની જરૂર ખરી ? એમની પહેલાં જરા વ્યવસ્થિત રીતે પણ છૂટક છૂટક રીતે, લોકકથા સંપાદન પ્રસિદ્ધિ-વેળા ને એમ પ્રાસંગિક રીતે, લોકકથાવિચારવિહાર થયો છે ખરો. એમાં ત્રણેક નામો સ્મરણીય ગણાય. ક. બ. ને નામે વર્ષો સુધી છુપાઈ રહેલા ફરામજ બહમનજી મસ્તર, રણજિતરામના સમકાલીન અને પાંચમી સાહિત્ય પરિષદમાં

લોકકથા વિશે બોલનાર રામમોહનરાય જસવંતરાય અને આપણા સાસુરવધુ દુરારાધ્ય કવિવિવેચક બ.ક.હા. કરામજીએ ‘શુજરાત તથા કાઠિયાવાડ દેશની વારતા’ના પોતાના ત્રણ ભાગોમાં (૧૮૭૨-૧, ૧૮૭૪-૨, ૧૮૭૪-૩) આરંભે વિસ્તૃત અભ્યાસલેખો મુક્યા છે. આ ત્રણેય લેખો લોકકથા પરનું, પૂર્વ-પશ્ચિમની તુલનાવાળું આપણું, પહેલું વ્યવસ્થિત અભ્યાસયુક્ત લખાણ. ૧૯૦૫માં રામમોહનરાયે સાહિત્ય પરિષદના મંચ પરથી આપ્યું તે વ્યાખ્યાન, તથા બ.ક.હા.એ ૧૯૨૨માં પ્રસિદ્ધ થયેલ હ. પ્રે. ત્રિવેદી-સંપાદિત ‘કાઠિયાવાડની જૂની વાર્તાઓ’ (ભાગ-૧)ને આરંભે આપ્યો છે તે લેખ, એ બે, ફ. બ. પછીના અને ગિજુભાઈની પહેલાના, ઉલ્લેખપાત્ર લેખો. એમ તો કાકાસાહેબે છેક ૧૯૨૧માં ‘પત્રિકા’માં ‘સાવંભૌમ વાર્તા’ લેખ લખ્યો હતો. તે પછી પણ લખ્યા; પણ આ લેખો ઉપલબ્ધ પછી થયા. છતાં ગિજુભાઈ જેટલો વિસ્તારીને વ્યવસ્થિત લોકકથા વિચાર શુજરાતીમાં ૧૯૨૨ પહેલાં થયો નથી.

‘વાર્તાનું શાઅ’ ૧૯૨૩માં લખાઈ રહ્યું, એની તૈયારી ખાસ્તી આઠદસ સાલ ચાલેલી એમ એમણે પોતે કહ્યું છે. દક્ષિણમાં આ પહેલાં લોકકથાનું આટલું વિસ્તૃત વિવેચન થયું હોય તો ખબર નથી, પણ ઉત્તર ભારતીય ભાષાઓમાંથી બંગાળીમાં થયું છે. ૧૯૧૭માં દિનેશચન્દ્ર સેને કલકત્તા યુનિવર્સિટીનાં એમનાં વ્યાખ્યાનોમાં લોકકથાની જેવી વિગતભરી ચર્ચા કરી છે તેવી પછી ભાગ્યે જ મળે છે. એમાં જેટલી સામગ્રીની ચર્ચા છે એટલી તકનિકની નથી, મેઘાણીભાઈની લોકકથાચર્ચા પર સેનની ચર્ચાની ખાસ્તી અસર છે, એટલું જ નહિ પછીની ઉત્તર ભારતીય લોકકથાઓની ચર્ચાને ડૉ. સેનના આ પુસ્તકે એક આધાર પૂરો પાડ્યો છે. અહીં પ્રસ્તુત એટલું જ કે ૧૯૨૫ પહેલાં લોકકથાશાસ્ત્ર પર સ્વતંત્ર પુસ્તક ભાગ્યે જ મળે છે. એ દૃષ્ટિએ સમગ્ર ભારતીય સાહિત્યના આ વિષયના આરંભના પ્રથોમાનો એક મહત્ત્વનો અન્ય આ ગણાય. ૧૯૬૩-૬૪ની સાલમાં દિલ્હીમાં ભરાયેલ યુરોપના બાલકેગવણી-કાગેની આંતરરાષ્ટ્રીય પરિષદમાં એક જર્મન અભ્યાસીએ શુજરાતને અને ખાસ કરીને ગિજુભાઈની વાર્તાકથનચર્ચાને અનુલક્ષીને કહેલું : ‘You are the pioneers in this field.’ ભારતીય જ નહિ, જગતનો લોકકથાચર્ચાનો અન્યમણિ રિટ્ચ યોર્ગસન પાસેથી મળ્યો. (‘The Folktale’) છેક ૧૯૪૬માં આ બધું લક્ષમાં રાખીએ ત્યારે છેક ૧૯૨૩ સુધીમાં પોતાનું પુસ્તક છપાવી સેતા ગિજુભાઈનું કાર્ય, ઇતિહાસ દૃષ્ટિએ પણ, ટેટલું મહત્ત્વનું છે તે સમગ્રશે.

એમની પાસે અર્જિત-ઉપાર્જિત ત્રણ શક્તિઓ સ્વભાવગત યઈ ગઈ હતી :

વધાવતે ધાર કઠી આપેલ તકશક્તિ, શિક્ષણે કેળવી આપેલ સાદી-સીધી પણ સચોટ અભિવ્યક્તિની શક્તિ, અને સફળ લોકકથાવાહકના જેવી અગણિત-કથાસંગ્રાહક સમળ ધારણ-સ્મરણશક્તિ. બોલાતી ભાષાની સજ્જતા તો જરૂરી. લોકકથા મૂળભૂત રીતે કહેવાવા માટેની વસ્તુ છે, લખવાની સામગ્રી નથી. એટલે એ જ્યારે લખે-નોંધે-સંપાદે છે ત્યારે પણ બોલાતી ભાષામાં વારતા સંભળાય છે. પોતે કુશળ વારતા માંડનાર છે, તેમ ચારણીકવનના નહિ, મૂળ લોકકવનના સીધે સીધી રીતે, મોંજી ઘાલ્યા વિના જ, વારતાને જે આગળ ધરીને ચાલનાર. લોક-કથાનો સંપાદક કાં તો યથાતથ રીતે તટસ્થ નોંધનાર હોય, કાંતો પોતે જ લોકકથાવાહક રહી, પારંપરિક રીતે કથા કહેતાં કહેતાં એ કથનને જ ભાષામાં ઢાળવામાં કુશળ હોય. નહિ તો મૂળ કથાની કથનપ્રધાનતાને હાનિ પહોંચે. આ બાબતમાં ગિજુભાઈ જાગૃત હતા. એમણે મેઘાણી જેવામાંથી આપેલાં કૃત્રિમ બની જતી ભાષાનાં ઉદાહરણો આ વાતની શાખ પૂરે છે. આવા લોકકથાવાહક-આહક-પારખુતો વાર્તાશાસ્ત્રનો અંથ ૧૯૨૩માં બહાર પડ્યો, ત્યારે કંકાસાહેબે એતું મહત્ત્વ દર્શાવતાં લખ્યું : ‘આ વાર્તાનું શાસ્ત્ર’ એકલા શિક્ષકને જ ઉપયોગી નથી. અંથકારો, સાહિત્યઆચાર્યો, ભાટચારણો, હરિદાસ-પુરાણીઓ અને અને નાટકકારો સૌને હવે પછી આ ‘વાર્તાનું શાસ્ત્ર’ વાંચ્યા વગર છૂટકો નથી...’^{૧૦} પણ આવી તો કંઈક આગાહીઓ આપણે ખોટી પાડી છે ! તેમાંય કોઈ અન્ય ‘ઉત્તરિષ્ટ’ થયો કે આપણે દર્શાવેલમ્-ભિન્ન થવાના ! છતાં ક્યારેક ‘પ્રમત્તાવસ્થામાં નજર પણ’ તાંખી જવાય છે ! અન્ય કાઉનથી જરા નાની સાઇઝ (૧૦ $\frac{૧}{૨}$ ×૧૭ સે.મિ.)ના બે ખંડોનાં કુલ (૨૧૮+૧૭૦ એમ) ૩૮૮ પાનાંનો છે. એમાં કુલ તેર પ્રકરણો છે. એ ક્રમવાર નેઈએ જેથી અન્યની સામગ્રીનો અને તેની વિનિયોગ્યવસ્થાનો પણ ખ્યાલ આવે.

પ્રથમ પ્રયોજનની ચર્ચા છે. મુખ્ય પ્રયોજન તે આનંદ. આપણે તે લેવો. વાર્તાકથન એ કળા છે, અને વાર્તા પોતે પણ કળાકૃતિ છે. એ લોકકથા હોવાથી ‘લોકાત્માનું’ પ્રતિબિમ્બ છે. એ અનેકવિધ રસાવલંબી કલા છે. શિક્ષણ પણ એતું એક આતુષંગિક અને ગૌણ પ્રયોજન હોઈ શકે. આપણાં ધર્મશાસ્ત્રો, ઈસુ-બુદ્ધાદિ યુગપુરુષો, ઉપનિષદાદિ ગહન રહસ્યોને છતાં કરતા ગૂઢઅર્થો વગેરે સૌમાં કથાવલંબન દેખાશે. મેટ્રો લાલ તો કલ્પનાશક્તિની ખિલવણીનો છે. કલ્પના અને ભ્રમણા બે જુદી બાબતો છે. ભ્રમણા નિરાધાર છે, જ્યારે કલ્પનાને વાસ્તવનો આધાર હોય જ છે. વાસ્તવ એની પોષક ભૂમિ છે. વિશિષ્ટ નેઈ નેઈ ‘સામાન્ય’ની તારવણી મન કરે છે ત્યાં કલ્પના કામ કરે છે. ‘આ સંસારમાં

બનતી અનેક જીવનઘટનાના વાસ્તવિકપણને નવી રચનાથી જોડવી ઈઈ તેને એક વિશિષ્ટ ઘટના બનાવી લેવી...તે વાર્તાનો કલ્પના છે. વાર્તા પોતે જ કલ્પનાનું કળ છે. એ વાસ્તવિકતાથી ભરેલી છે, છતાં એનો પ્રબધ કલ્પનાને આભારી છે.' (૧/૧૩) આમ કથા દ્વારા કલ્પનાવિકાસ આપોઆપ સધાય તે, ભાષાવિદ્યાસ પછી એમ જ સધાય. જેવી વારતા, જેવું એવું વાતાવરણ, જેવી એમાની ઘટના, જેવા એના ભિન્ન-ઉછાળ એવી ભાષા આવવાની. વળી આલે ભાષાસંસ્કાર ગાળકોને નાની ઉંમરે મળે તો એનામા ભાષાવૃક્ષ ધણું જ ફાલે-ફૂલે' એની આ વિકસનઋતુએ જ વાર્તાકથન થવું જોઈએ, વળી, વાર્તા તો સાચો સંસ્કૃતિ પરિચય કરાવે. કારણ કે, 'વાર્તાઓ લોકગાહિત્યનું અંગ છે. લોકગાહિત્યમા હમેશાં પ્રજાની સંસ્કૃતિ વહે છે. એ પ્રજાની સંસ્કૃતિને સ્વપરિચય ભાવિ પ્રજાને કરાવે છે. હોય તો વાર્તાકથનશ્રવણને આપણે ટકાવી રાખવું જોઈએ, ને એનો મહિમા આપણે સમજવો જોઈએ, વાર્તાકથનથી સીધીસીધી રીતે એ મોઝેથી બીજા મોઝે એક વ્યક્તિથી બીજા વ્યક્તિએ, એક સમાજથી બીજા સમાજે અને એક જમાનેથી બીજા જમાને પ્રજાની સંસ્કૃતિનો સંદેશ જીવંત રહેતો આવ્યો છે' (૧/૧૬) ધર્મપુસ્તકો એક કળની સંસ્કૃતિ દાખવે, ઇતિહાસ જૂતકાળની પછી લોકવાર્તા તો જીવંતસમાજની. એ એક બહુઈ વસ્તુ છે. શ્રોતાવક્તાને સમભાષી બનાવે, બન્ને એકરૂપ બને કલેશ-ઘેહટ થાય. વ્યવસ્થાસ્થાપન માત્ર બહારનું જ નહિ, મનમા પછી થાય. એ શાતાકારક વાર્તાથી શ્રવણશક્તિ બીલે, ને સ્મરણશક્તિ પછી. "સ્મરણશક્તિનો મૂળ પ્રાણ વિચારસંકલના છે.' વાર્તામા એ સંકલના સહજસરળ છે. વાર્તામાં સબલતા અને યથાર્થતા હોવાથી 'વાર્તા એક એવું સાધન છે જેના વપરાશથી સ્મરણશક્તિને જોઈતી નીરોગી કસરત મળે છે' (૧/૧૮) નાટ્યવૃત્તિને પ્રોત્સાહન મળે. જેમા તકબલ વિચાર વ્યવસ્થા જરૂરી છે તેવા નિબંધ-લેખનની ભૂમિકા પછી વાર્તાથી બધાય. સુસંકલના, કમબલ આલેખન વગેરે ગુણો આપોઆપ કેળવાય. વળી જે કામ બોધ દ્વારા ન થાય તે—પ્રાણીદયા વગેરે ગુણોની પ્રેરણા આપવાનું કામ વાર્તાથી થાય

આમ આ દેશની ચર્ચા થઈ. વિવેચનની રૂઢ તાત્ત્વિક પરિભાષાને કોરાણે મૂડી, બોલચાલની રૂબે ચર્ચા ચાલે છે. તેથી 'દેશ'ની વ્યાપક ચર્ચામાં હેતુ (દેશવકારણ), પ્રયોજન અને પરિણામ કે મહત્ત્વ ત્રણે આવરી લેવાયાં છે. વળી, જોઈ ચકાશે કે કચારેક (આનંદ અને લોકસંસ્કૃતિ પરિચય જેવામાં) વાર્તાને લક્ષમાં લેવાઈ છે, કચારેક (શિશુજી જેવામા) શૈક્ષણિક

દષ્ટિબિન્દુ છે, બ્યારે અન્યમાં શ્રોતાને લક્ષમાં લઈને ઉદ્દેશ વિચાર થયો છે. આમ, વાર્તા, કથક અને શ્રોતા ત્રણે લક્ષમાં લેવાયાં છે. અહીં આનંદપ્રયોજનની કે કલ્પનાની ચર્ચા તટસ્થ લોકસાહિત્યમીમાંસકની દ્રષ્ટિ થઈ છે. કલ્પના-શ્રમણા વાસ્તવ-સંબંધ-મીમાંસા સારી થઈ છે, તેમ જ વાર્તામાં વસ્તુગત રીતે તેમ જ આકૃતિસંબંધમાં બંનેમાં કલ્પનાનો વિનિયોગ કેવી રીતે થાય છે તે ખતાવ્યું છે. આ વાર્તાચર્ચામાં એમના મનમાં લોકકથા છે એ પણ સ્પષ્ટ થાય છે.

ગિજુભાઈની દષ્ટિમાં તો બાળક જ છે. એટલે સ્પષ્ટતા કરે છે કે જમાને જમાને લિન્નલિન્ન રસદુચિવાળા લોકને માટે વહેતી આવેલી કથાઓ વસ્તુ, બંધ, રસદુચિ વગેરે બધી બાબતોમાં ભાતભાતની રહેવાની. એટલે કોને ક્યારે કેવી વારતા કહેવી તે કથકે પસંદ કરવું જ પડે. બાળકો માટે પસંદ કરવી હોય તો, વધારામાં, એનાં વૃત્તિવલણો પણ સમજવાં જોઈએ. અવસ્થા કે વય અને ભૂતિ પણ લક્ષમાં લેવાય. આ દષ્ટિએ તેઓ વાર્તાના પાંચ ભેદો આપે છે : (૧) બાળકો માટેની વાર્તાઓ, (૨) કુમારોની, (૩) પ્રૌઢોની-વૃદ્ધોની; (૪) સ્ત્રી-ઓની અને (૫) પુરુષોની. (૧/૨૯) આ અવસ્થાઓને સમાજના વિકાસના તબક્કાઓ સાથે તેઓ જોડે છે. એ દષ્ટિએ આરંભ કરવો જોઈએ પ્રથમ અથેતર જોડકણાંવાળી બાળકથાઓથી (Nursery and Nonsense Talesથી) :

‘ચપ્પી પડી ખીરમાં ને ચોકો ભેઠો નીમાણો.’

‘કૂકડી પડી રંગમાં ને કૂકડો શોકદગમાં.’

‘કહોણી કહૂં કૈયા ને સાંભળ મારા હૈયા.’

‘એક વાતની વાત ને સવાયાની સાત.’

આવી ભાષાયમત્કૃતિને લયહિંરોળવાળી વાતોથી આરંભ થાય. “એમાં અર્થ થોડોડ જ નીકળે છે, તેની ચિંતા કરવાનું કારણ નથી.” (૧/૩૨) જોડકણાં-કથા પછી આવે અદ્ભુત કલ્પિત કથાઓ. એ બે પ્રકારની : (અ) માનવેતર (દેવ ભૂતપ્રેત, યક્ષકિન્નર, પ્રાણી વગેરે) સૃષ્ટિની; અને (આ) માનવપાત્રોવાળી. (અ) તે અદ્ભુતકથા છે, (આ) પણ મૂળે કલ્પિત છતાં વધુ વાસ્તવિક હોય છે. સામગ્રી ચક્રાસી લેવી પડે; જોકે, ‘આ વાર્તાઓ લોકોના અનેકવિધ જીવનના સારભૂતે લોકહૃદયમાંથી પ્રગટેલી છે.’ (૧/૩૪) તેથી તેમાં ન્યાય, નીતિ, વિવેક વગેરે હોય છે જ. આ(અ)ના અનુસંધાનમાં ગિજુભાઈ એક મહત્વની વાત કહે છે : ‘આપણે ત્યાં પરીઓની વાતો નથી, અથવા ભાષાન્તરના પ્રયોગોથી હમણાંહમણાં થોડીથોડી વધી છે, પરંતુ પરીઓની વાતોને ટોચર મારે એવી કલ્પિત વાતો આપણે ત્યાં છે.’ (૧/૩૪) આ અદ્ભુતકથાઓ સીધો બોધ આપવાને

બદલે સીધી હૃદય પર અસર કરે છે : 'વાર્તા સુંદર હોય ને સુંદર રીતે કહેવાઈ હોય તો . વાર્તાની અસર જ એવી થાય છે કે એ વાટે એનું રહસ્ય માણસના હૃદયમાં પેસી જાય છે.' (૧/૩૬) ગિજુભાઈ હેતુને પહેલેથી લક્ષ્યમાં લેવાના મતના નથી. વારતા જ સારી હોય ને સારી રીતે કહેવાય એ જરૂરી માને છે. રૂપેષ્ટ કરે છે : 'ભિતરુ જો અમુક હેતુને જ આગળ ધરીને વાર્તા કહેવામાં આવે તો એ હેતુની આગળ કરેલી આશી જ માણસને લાગે છે અને માણસ વાર્તા અને તેનો હેતુ બન્ને સ્વીકારવા ના પાડે છે' (૧/૩૬) સારી વાર્તા બંને જ રહસ્યગ્રાહી હોય છે જ

અલબત્ત, બધી વાતો સારી ન હોય. એટલે, જેમ બાગમાં તેમ આમાં પણ નિંદામણુ જરૂરી એવી નિંદામણુને પાત્ર વાર્તાઓની યાદી કારણે આપના જઈને, તેઓ આપે છે : અનીતિજરી વાતો (અલમત, ફેટનુંક અન્ધ લાગતું તો કથામાં ભલે આવે), લગ્નજીવનના આદર્શને ઉ નિકાટક વસ્તુવાળી વાતો, બાળલગ્નની, ઠગાઈને, શિરજોરીને કે ત્રાસને બહાદુરીમાં અપાવતી, જમીનના ટુકડા માટે થતી લડાઈઓની, યુક્તિપ્રયુક્તિથી કરેલા પ્રયત્નોની, અઢળક સમૃદ્ધિના બજારની, ગદી (હીનચારિત્ર્યની), 'આત્માની સ્વચ્છતા પર ડાઘા' પાડનારી, ભૂતપ્રેત-શાકેણીકાણીની, ભયસચારક, ભીરુ બનાવે એવી કે સાહસવૃત્તિ મારનારી, કામણ્ટૂમણુની, જ ત્રમંત્રની, વહેંચેની, દુષ્ટવિજયની, સારપને વેડવું પડે તેની, આળસુને વિનાશમે મળતા વિજયની, ઉઘમી કે પરાક્રમીના પરાભવની, અપ્રામાણિકતા ઉન્નતિની, અસત્યના જયની-એવી એવી વાતો ત્યાજ્ય.

આ બાબતમાં પણ પાછા એ દ્વિધાભાવ (૧/૩૬-૪૦) અનુભવે છે । 'જના આપણે જ નીતિઅનીતિનો નિષ્કંધ કરીએ એ એક ધૃષ્ટતા તો છે જ' અને પોતાની નીતિઅનીતિનું ધોરણ બાળકને માથે લાદવાના અત્યાચારથી વિમુખ રહેવાનું કહે છે રૂપેષ્ટ શબ્દોમાં ભારપૂર્વક કહે છે 'વાર્તા કહેનારને શિર બાળકને ધડવાની જવાબદારી નથી એ જવાબદારી નીતિશિક્ષણશાસ્ત્રી ભલે લે, અને તેના કટુકેળ નાખે વાર્તા કહેનારનું કામ તો બાળકને વાર્તા કહેવાનું છે; પોતે ધણા હદાર ચિત્તથી જે વાર્તા સુંદર ગણે છે તે વાર્તાઓ તેણે કહેવાની છે.' (૧/૪૦) નીતિના જ ઉદ્દેશથી લખાતી કહેવતી વાર્તાઓ 'માનસ-શાસ્ત્રનું ભયકર અગ્નિ બનાવે છે' (૧/૪૧) 'એક અડપણો છોકરો'ના માખીના બચ્ચાની, વાડામાંથી પાડું એકવાળા, પઢિયારકૃત 'રાતી સુરત છાંડરી', 'ઉસસુખી આનંદી', જે બહેનોની સરખામણી, 'આનંદી સ્વભાવ' વગેરે નીતિકથાઓનું બેદરપણું ગિજુભાઈ બતાવે છે આગ્ય કથાઓનો વાધો નથી, પણ 'એમાં

વાર્તા જેવું હોય તો જ...એમાં...કળા હોય તો જ... એમાં સ્વાભાવિકતા હોય તો જ...' (૧/૫૧)

લયની વાતો બાબતમાં કહે છે કે સમાજના પ્રાથમિક પુરુષમાં (આદિમ કાળથી) જે લય પેટેલો તે વારસામાં ઊતરતો આવ્યો છે. પણ વિકાસકાળે એ લય ક્રમેક્રમે જ્ઞાનવિજ્ઞાનબળે જવો જોઈએ. એને બદલે અજ્ઞાન દઢ કરે તે લય વધારે એવી વાતો નકામી. એથી સગજ બગડે. બાળમાનસ કલ્પનાશીલ હોવાથી ભૂતપ્રેતની વાતોથી એની હસ્તી ગમે ત્યાં કલ્પતું થઈ જાય, એ દ્રઢેશત છે. નાનપણમાં પોતે જ બાપાના જોડાને ભૂત માનીને લડક પામેલા. 'બાળકની ખીકણુ વૃત્તિ ઉપર મૂખ્ શિક્ષક શાળાની વ્યવસ્થા રાખે છે, અણુસમજુ માબાપો ગૃહતું તંત્ર ચલાવે છે અને જીલમી રાજ્ય રાજતંત્ર ચલાવે છે. બાળક નિર્ભય થતાં જ શાળાની વ્યવસ્થા, માબાપોનું ગૃહતંત્ર અને રાજતું રાજતંત્ર સ્વાભાવિક થશે.' (૧/૫૭)

નીતિની જવાબદારી કયાકારે છોડી દેવી એમ કહેવું અને સાથેસાથે જ શિક્ષણદષ્ટિ રાખવાની વાત કરવી, ભૂતપ્રેતકથાઓને ત્યાજ્ય ગણવી ને આગળ પર આવે છે તેમ એ સાચી વાત પણ હોઈ શકે એવું સૂચન કરવું—આમાં, બીજી નજરે જોતાં, એક પ્રકારનો દ્વિધાભાવ લાગશે. જોકે, સારી લોકકથાની સવળી અસરમાં એમની શ્રદ્ધા દઢ છે.

આવું જ વાર્તાની ભાષાની બાબતમાં પણ જોવા મળે છે, 'ધરગથ્યુ ખોલી'માં નહિ (૧/૬૧) પણ 'સુંદર સુઘટિત સુચવસ્થિત અને શુદ્ધ ભાષામાં જ વાર્તા કહેવાવી જોઈએ.' (૧/૬૧) આ એમનું મંતવ્ય ભાષા બાબતના, મૂળ કથકની ભાષાના યાથાતથ્યના હાલના વાર્તાશાસ્ત્રના આગ્રહનું વિરોધી છે. જોકે તેઓ પાછા ઉમેરે છે કે, 'વાર્તાની ભાષામાં સાહિત્યની દૃષ્ટિની અપેક્ષા છે જ; પણ એ અપેક્ષા એટલી બધી વધી ન જવી જોઈએ કે ગામડાની સ્ત્રી બદલાઈને કેવળ શહેરની રમણી બની જાય. ગામડાની સ્ત્રીનું નૈસર્ગિક સૌન્દર્ય અને તેની નિર્વ્યાજતા રહે અને છતાં તે શહેરના સુંસંસ્કારોને બીલી શકે તો જ ગામડાની સ્ત્રીને શહેરના સંસ્કારોનો લાભ છે. એમ જ વાર્તાને ભાષાના સંસ્કાર લગાડવામાં તેના પ્રાણને ક્ષતિ પહોંચવી ન જોઈએ.' (૧/૬૨) વાર્તા વાર્તા મટવી ન જોઈએ. 'વાર્તાની કલા, વાર્તાનું વસ્તુ અને વાર્તાની ભાષા, આ કમ...લેવાને છે. પણ પ્રથમ બે વસ્તુને ભોળે ત્રીજીની સમૃદ્ધિનો કશો અર્થ નથી એમ આપણે દઢપણે માનવાનું છે.' (૧/૬૨) પણ આ નિયમ લપસણો છે.

ત્રિમળધુઓથી માંડીને મેઘાણીભાઈ સુધીના ભાષાના મોઢમાં ફસાયા ને

મૂળ વાર્તા સાથે એકાં થયે ગયાં એ હકીકત છે. આજે તો લોકવાર્તા એના મૂળ કથકને અનુસરીને જ ઉતારી લેવી જોઈએ એ સિદ્ધાન્ત લોકવાર્તાશાસ્ત્રીઓમાં સર્વગ્રાહ્ય બન્યો છે. કેક ૧૯૪૬માં સ્વિટ્ઝ થોમ્સને એને ‘બહુ જૂનું’ નહિ જતાં ઐતહાસિક સહી પછી ધીમે ધીમે સ્વીકારાતાં-સ્વીકારાતાં હાલ તો સર્વગ્રાહ્ય બનેલું ‘સ્વયંસિદ્ધ સત્ય’ (axiomatic) કહ્યું છે :

“The most fundamental aspect of folktale study is the adequate collecting of the story. For more than a century scholars have recognized the ideal of accurate recording of tales...Though this attitude toward faithful recording of tradition is now so generally accepted by all scholars as to be almost axiomatic, it is not very old, but has gradually developed since the early nineteenth century.”^{૧૧} આપણે ત્યાં તો મેઘાણીભાઈની અસન્તોષે હજી આ જર્જરિત, વાર્તાને જાણે નવાવતાર આપવાની હોંશવાળા Retold કથાના દાવાને ઓડે પેતાની આગવી શૈલીની ચૂંદડી ઓઢાડી વાર્તાને વરી લેવાનો, પેતાની કરી લેવાનો આલ આજુ રહ્યો છે ! મિજુભાઈ ભાષાબાજનમાં સાવચેત રહેવાનું કહે છે, કાયાપસ્ટ ન થાય એ જોવાનું કહે છે. લોકલોક્ય જોને હોય, લોકપ્રાણુ જોનામાં હોય એ જ, કથાની મૂળ સંસ્કૃતિના વાહકોને અનુરૂપ એવી (તે કથાનુરૂપ પણ) ભાષા પ્રયોજવાનું કહે છે. એ retelling પણ પરંપરાને અનુસરવું હોવું જોઈએ. આધુનિક વાર્તા-નિર્માણની કલાને અનુસરે તો લોકકથા લોકકથા ન રહે, એ જુલાઈ જવાય છે. બાળકને વાર્તા ગમે છે એનું એક કારણ ભાષાનું એક આકર્ષણ તો છે જ.

બાળકને વાર્તા કેમ ગમે છે-તેમાંય જોડકણાં પણ-એનાં જુદાંજુદાં કારણોની જાંઠી ને સરસ ચર્ચા મિજુભાઈ કરે છે. પણ અહીં (પ્રકરણ ત્રીજામાં) વાર્તા કરતાં બાળમાનસનું પૃથક્કરણ મુખ્ય બને છે. એમાં બાળમાનસના એમના અભ્યાસ ઉપરાન્ત એમનો સ્વભાવ પણ કામે લાગે છે. સ્વાનુભવે બાળકોના બે પ્રકારે એ કહે છે : કાનથી જ્ઞાન મેળવવાની વૃત્તિવાળાં (ear-minded) કર્ણજ્ઞાનપ્રિય. અને દર્શનપ્રિય (Eye-minded) આ બીજા પ્રકારનાં વાર્તામાં રસ ન પડે. પહેલા પ્રકારનાં પાછા વિભાજો : કેટલાક ધ્વનિપ્રિય, કેટલાક શબ્દપ્રિય. ધ્વનિપ્રિયને સંગીતમાં તો શબ્દપ્રિયને વાર્તામાં વધુ રસ પડે.

આ બીજા પ્રકારનાં બાળકોને ચમતી વાર્તાઓના પાંચ પ્રકાર મિજુભાઈ આપે છે. આપણી વાર્તા શીમાંસામાં આ એમનું આગલું અનુભવપૂર્ણ તારણ છે :

(૧) નાનાં જોડકણાંની જ વાર્તાઓ. (‘કડાણી કહું કૈયા...’ જેવી.)

- (૨) નાનાં બેડકણાં જેમાં પ્રધાન હોય તેવી. ('કૂકડી પડી રંગમાં' જેવી.)
 (૩) પ્રાણીઓની. (ભટ્ટકીની વગેરે)
 (૪) પેતાની આસપાસ બનતા પરિચિત વસ્તુઓ અને પ્રાણીઓના બનાવેલી.
 (ઇસપનીતિ કથાઓ જેવી.)
 (૫) જેમાં ક્રિયાઓનો મોટો ભાગ હોય તેવી (ટાઢા ટખૂકલાની વાર્તા જેવી.)

ગિજુભાઈ પ્રમાણે આ પાંચે પ્રકારની વાર્તાઓનો એક સામાન્ય વર્ગ કહેવાય 'બાળવાર્તાઓ'. બાળકને આ પાંચેય ગમે. પણ દરેક બાળકની રુચિ આમાં જુદી જુદી હોવાની. એ બેઈને વાર્તા કહેવાય. એકની એક વાર્તા આખી બાળકને વારંવાર સાંભળવી ગમે. ક્યારેક એમાંની (લાડવા કે કૂતરા જેવી) ગમતી એકાદ વિગતને ખાતર જ, જેમ સિનેમા-નાટકના અમુક રસિયા કોઈ એકાદ ગમતા ગીતને ખાતર જ અમુક સિનેમા-નાટક જુએ તેમ, એવી વાર્તા સાંભળે. કોઈ એકાદ વસ્તુ પ્રત્યે દરેકને નાનપણથી પક્ષપાત બંધાઈ નથી જતો ? પોતાને બચપણમાં 'ત્રણ જૂભાઈની વાર્તા'માં ને 'સાંઘિયા પગ સડે'માં કેવો જીવંત રસ હતો એ ગિજુભાઈ યાદ કરે છે. એવી કેટલીયે વાતો યાદ કરે છે. એ પરથી આ વાર્તાશાસ્ત્રીને નાનપણથી વાર્તાનો નાદ હતો એનો ખ્યાલ આવે છે, કહે છે, " એ વાર્તાઓ મારા જૂનાપુરાણા દોસ્તો છે."

બાળવાર્તાના વિભાગ પછી બીજે તે 'કલ્પિત વાતો'નો. બાળક કલ્પના કરતું થાય કે તરત એને વાસ્તવ કરતાં કલ્પિત વાતોમાં વધુ રસ પડે છે. ગિજુભાઈ જેને 'કલ્પિત વાતો' કહે છે તે અંગ્રેજી પરીકથાઓ (Fairy Tales) જેવી કે જેને આપણે ખરું જોતાં અદ્ભુત કથાઓ કહી શકીએ તે. એ છ પ્રકારની : (૧) નિસર્ગની, (૨) પુરાણોની, ભૂતપ્રેતાદિની, (૪) લોકવાર્તાઓ, (૫) દંતકથાઓ અને (૬) પરીઓની વાતો. અહીં પરીઓની વાતો આમેજ કરીને એને નવાગંતુક પ્રકાર તરીકે ઓળખાવે છે. (૧/૮૨)

વાતો બધી આખરે શબ્દચિત્ર છે, ને જે બાળકો શબ્દચિત્રપ્રિય છે તે હંમેશાં એ સાંભળવાનાં શોખીન હોવાનાં જ. કલ્પિત વાતોમાં વાસ્તવિક કરતાં શબ્દચિત્રનું પ્રભુત્વ વધુ હોવાનું. વળી પ્રાથમિક માનવની કુદરતનાં અગમ્ય બળો પ્રત્યેની આસ્થાલીની જિજ્ઞાસા બાળકમાં પણ હોય છે. વળી, આ વાતો કલ્પનોત્તેજ્ય પણ હોય છે. વળી, આવી કલ્પના લીલાલરી વાતો બાળકોની make-believeની વૃત્તિને અનુકૂળ પણ છે. વાસ્તવથી દૂર જવું ગમતું હોય એને આવી કથાઓ દૂરનો વિસામો પૂરો પાડે છે. એથી અદમ્ય વૃત્તિઓનો છુટકારો થાય છે, વૃત્તિવિમોચન થાય છે.

બાળક કિશોરાવસ્થાએ આગળ વધે કે એને વીરતાભરી વાતો પ્રમે. ગિજુભાઈ સાચુ જ કહે છે કે, “આપણે ત્યાં વાર્તાની ટ્રેણીઓ ગોઠવવાનો શાસ્ત્રીય પ્રયાગ હજી સુધી થયો જ નથી.” એ કામ આ પુસ્તકમાં ગિજુભાઈએ કયું, તે એમનું એક મૌલિક પ્રદાન છે. ચડતા લોહીને સાહસ, ઉદારતા, વસિ-દાન વગેરેની વાર્તા પ્રમે. એટલે એમને અનુરૂપ ચાર પ્રકારની વાર્તાઓ : (૧) ઐતિહાસિક; (૨) કવચકથાઓ; (૩) બહારવટીઆઓની; અને (૪) વીર-રસપ્રધાન મૂળુ-ભેધાની, રામાયણ-મહાભારતની, જગદેવ-વીરમતીની, શંખીરે ના પાળિયાતી કિશોરવયમાં સાભળેલી વાતો કહી ન જાય. ત્યારે આહસ, એનું અનુકરણ, એના નાટક-ભજવણી, એવી રમતો, પ્રવાસો, કાર્યક્રમો બધું સ્વા-ભવિક છે આ દૃષ્ટિને છેવટે એવી વાર્તાથી પણ તૃપ્ત કરવી જ પડે આ અગત્યની સંચવાવસ્થા છે. ઇન્દ્રિય-મનના પ્રગળ પૂરના અવસ્થા છે એમાં મૂંઝવે આફરોના ખીજ પડે તે જિ દગી સુધી રહે

પછી જાતિભાનના અવસ્થા એમાં અન્ય જાતિનો મોહ જાય. અન્ય જાતિ વિષે અનુભવ તો હોતો નથી “એ વિષે વિચાર કરવાનો આખો પ્રદેશ ટપાનનો છે” (૧/૮૮) ત્યારે પ્રેમની વાતો કહેવાય. તે પણ પસંદ કરીને “સદેવ ત સાવળિંગાની પ્રેમકથા. ઉચ્ચજીવનનો આદર્શ ઓછો રજૂ કરે છે, તો હવામજુ જેડવાની વાર્તા આપણા જીવન ઉપર રાજ્ય ભોગવવા લાયક છે” (૧/૯૫) સીતા, જસમા, રાણક, ત રામતી, હમયતી, દ્રૌપદી, રામ, મજનુ, વિભજી દ .. બધા પૂજનીય લાગે “પણ પ્રેમધેના પેમણ-પેમણીઓના પ્રેમે આપણું કેટલું બગાડયું છે તેની આપણને કયા ખબર નથી?” (૧/૯૫) ભ્રમરવૃત્તિવાળી કથાઓ હાનિકારક છે. પ્રેમકથાઓમાં ભાઈબહેનના, મિત્રોના, માતાપુત્રના પ્રેમની બધી કથાઓ આવે “આપણે પ્રેમથી ખીવાતું નથી, પણ પ્રેમની નિર્મળનાથી અને દુષિનિતાથી ડરનાતું છે” (૧/૯૬) પણ એ ડરના માર્યા પ્રેમકથાઓ જ ન કહેવાય એ ખરાબર નથી “અનિષ્ટ પ્રેમના લપટે લીધે શુદ્ધ પ્રેમને રોકવા જતા શુદ્ધ પ્રેમ પણ અશુદ્ધ સ્વરૂપને પકડે છે એ વિચરવા જેવું છે ભૂખને મટાડવાનો ઉપાય લાઇધુ નથી પણ ચોગ્ય ખોરાક છે.” (૧/૯૭) “જીવડની આ પ્રેમપૂર્ણ કથાઓ સાભળવાની અવસ્થા એ વાર્તાચિત્રણની છેલ્લી ટ્રેણી છે. અહીં વાર્તાનું અવશ્ય અટકે છે” (૧/૯૮) પછી તો યુવાન, પ્રૌઢ, વૃદ્ધ પોતાની જાતે જ પોતાની કથા શોધી સાભળવાની લે છે

ઉપર મજાવેલા પ્રકારે સિવાયના તે વિનોદની વાર્તાઓને પ્રકર, કહેવતોના મૂળની વાર્તાઓને પ્રકાર, ચાતુરીની વાર્તાઓનો પ્રકાર. એ હુદ્દિશક્તિ ખાધ્યા

પછી કહેવાતી વાર્તાઓ છે. તેમાંય વિનોદ તો સૂક્ષ્મ યુદ્ધિવિવેક માગી લે.

ચર્ચાને અંતે ચોખવટ છે કે, ‘શ્રેણી એ બંધન નથી પણ દિશાસૂચન છે.’ પણ આ દિશાસૂચન વાર્તાપ્રયોગના બહોળા અનુભવમાંથી લેખકને લાધ્યું છે. આટલા બહોળા પ્રમાણમાં વાર્તાપ્રયોગ ગિજુભાઈ પછી નથી થયો એ હકીકત છે ત્યારે, અનુભવ—આધારિત આ વાર્તાશ્રેણીચર્ચા આગતુક કે આનુષંગિક નહિ, પણ ઉપયોગી લાગશે. બહુમત, અહીં વાર્તાની ચર્ચા કરતાં એના ઉપયોગની વ્યવહારલક્ષી ચર્ચા છે તે હકીકત છે. પણ વાર્તા એ પ્રયોગ જ છે, તો અહીં એનું અનુભવકથન છે.

ત્રીજીની માફક જ ચોથું પ્રકરણ પણ કથનકળાને અનુલક્ષીને જ લખાયું છે. ‘વાર્તાના મૂળ પ્રાણને આંચ ન આવે એવી રીતે’ જમાનાને અનુરૂપ ભાષા રચના વસ્તુ વગેરેમાં ફેરફાર વાર્તામાં આપોઆપ થયાં કરે છે. જમાને જમાને કથનશ્રવણમાં રહેતી હોવાથી, એનું સ્વરૂપ, આકાર, રૂપરંગ, વાચન સાટેની વાર્તાઓથી જુદાં છે, પણ આ વાર્તાઓ વહેતી નદીઓ જેવી, એનાં વસ્તુ—ભાષા—રચના લોકરુચિને અનુકૂળ થતાં જ આવે. વાચન સાટેની વાર્તા તો તળાવ જેવી, એમાં ફેરફારને અવકાશ નથી.

પણ જેમ પ્રવાહમાં ધૂળ-રેતી વગેરે પડ્યાં હોય, તેમ આ લોકવાર્તામાં પણ પ્રાકૃતિકતા આવી ગઈ હોય, જડતા આવી ગઈ હોય. આ કારણે એને જમાનાને અનુરૂપ બનાવવાની ભલામણ ગિજુભાઈ કરે છે. આ ભેખસફારક ભલામણ છે. એ આજના લોકવિદ્યાશાસ્ત્રી (folklorist)ને તરત સમન્વય એવી વાત હોઈ, અહીં એની ચર્ચા ટાળી છે. વળી એનો ખ્યાલ ગિજુભાઈને પણ છે !

ગિજુભાઈ પાછા સ્પષ્ટ કરે છે : ‘જે વાર્તાઓ કથનશ્રવણ માટે જ ચાલતી આવેલી છે, તેને કથનયોગ્ય બનાવવાનું કામ કંઈક સહેલું છે.’ પણ જે જમાનામાં કથન પણ લિખિત-મુદ્રિત ભાષાથી પ્રસાવિત થઈને ચાલતું હોય ત્યાં ભાષાફેર કેવું રૂપ લે ? ખાસ કરીને વળી, આવા સંપાદકોઃ છપાવવાની લાલચે ‘લખતા’ હોય છે—કહેવાની કે વહેવાની લગનાથી પ્રેરાઈને સંપાદન ભાગ્યે જ કરતા હોય છે, વળી આપણે ત્યાં લોકકથા સંપાદકો મોટેભાગે છાપાનાં કટાર લેખકો કે જર્નાલિસ્ટો રહ્યા છે. એટલે છાપાની આલમ સાથે સંકળાયેલા હોવાથી, એના વાચકોની રસરુચિને અનુસરતા બાણ્ય-અબાણ્ય થઈ જાય છે. એમને મન આ સાંસ્કૃતિક વારસો નહિ, કટાર માટેની રસિક સામગ્રી. આ સ્થિતિ હોય ત્યાં ગિજુભાઈની આ શિખામણ શિક્ષણ દષ્ટિએ ઉપકારક છતાં ખૂબ ભેખમા ગણાય. તેઓ કહે છે ખરા, ‘ઐવી વાર્તાઓમાં લોકબાપ ખાસ કરીને મોઢેયો

ઓહાતી લપાતુ પ્રમાણુ વધારે હોય છે ને એમા જ એની સુદરતા રહેતી છે
 હર હમેશ તે વાર્તાઓ કહેવા સાલળવાની ક્રિયામાથી પસાર થતી હોવાથી તેમા
 સ્વાભાવિકતા, સાદાઈ, એકગતિ અને સીધું વહન પૂરા પ્રમાણુમા હોય છે’
 (૧/૧૦૫) બીજી રીતે કહીએ તો લોકકથા તો અચ્છિત મુખ અને જમાનાઓના
 જમાનાઓનો રિયાજ પામીપામીને ઘડતી ટીપાતી, વર્ણની તાવણીમાથી પસાર
 થઈ, ઓછસ વસ્તુભાષા૩૫ પામી હેય છે એમા જ્યા ‘કલાપ્રાણુ’ આછો દેખાય
 કે ‘સમતોલપણુ’ ઓછુ દેખાય, કે ‘વિકૃતિ’ હાજે ત્યા એને મઠારી લેવાની એ
 હિમાયત કરે છે પણ ‘કલાપ્રાણુ’, ‘સમતોલપણુ’ ને ‘વિકૃતિ’ દોને ગણવા ત
 ચર્યું નથી, સપદક કે કથક પર છોડવું તે જોખમી છે અલગત, કથક
 અને પુરાતત્વવેત્તા વચ્ચે તઓ ભેદ કરે છે પુરાતત્વવેત્તા કથાને જોવી છે તવી
 જળવવાતુ વલણુ લે, તમ પણુ ઉમેરે છે

વાર્તાને કહેવાયોગ્ય કરવા જતા ‘કથનશૈલી’ કેવી રાખવી તે પહેલે પ્રશ્ન
 ‘કહેવાયોગ્ય વાર્તા સવાહથી, પ્રશ્નથી, વણુંનથી, અવકારથી શરૂ થતી નથી
 એ તો એની સ્વાભાવિક રાદઈમા જ આપણે હોઠે અને સાલળનારને કાને
 જઈને બેસે છે કહેનાર અને સાલળનાર વચ્ચે હલ્ચે હલ્ચનો તાર એન્દમ
 સાધી દે છે પહેલુ જ વાક્ય વાર્તાને પ્રાણુને વ્યક્ત કરે છે, અને દરેક વાક્યે
 તને પ્રાણુ ખીલવો ચાહે છે નથી એમા ક્ષેપક વણુંનો આવતા કે નથી એમા
 પાત્રોના આતરવિચારોની શ્રેણીઓ આવતી’ (૧/૧૦૭) મેઘાણીકૃત ‘કુરખાનની
 કથાઓ’માની આલણુની વાર્તાનો આરભ ટાકાને, એને વાચવા માટેના કહી,
 કહેના બેસીએ તે આરભ કેમ કરાય તે બતાવે છે (૧/૧૦૮) મેઘાણીકૃત
 સોનપ્રાઈની વાર્તાનો ઘખલો ટાકા, પોતે એને કઈ રીતે કથનયોગ્ય બતાવે તે
 આખી વાત આખી બતાવે છે (૧/૧૦૮થી ૧૧૩) ‘વસન્ત’ના સ ૧૬૭૫ના
 સામંશીષ’ના અકમાથી ‘ટીડો જોધી ઉતારીને, એ કઈ રીતે કહેવા યોગ્ય બને
 તે લખી બતાવે છે ત્યા મેઘાણીની કે કેઈની ટીકા નથી કરતા, પણુ દબાન્તે થી
 કથનશૈલી કળા જવાની લતાગચુ કરે છે હરજોવિદ હા કાટવાળાની ‘ટચુકડી
 સો વાતો માથી બેહૂદા સિખિતરૂપનુ ઉદાહરણુ ટાકા, એ જ કથા હમ્ વડુ-
 વાળી કેમ લખાય ન બતાવે છે અને સાદી સળ, નિરલકૃત, સ્વભાવિક
 નતિવાળી, એક જ મેળની શન્દ પરપરાવળી સાલળનારની જ બુદ્ધિન્દ્રિયને
 અનુસરતી ભાષા પ્રયેજવાની હિમાયત કરે છે પણુ એ અઘરુ છે કહે છે
 ‘લોકમય સ્વાભાવિકપણે સાદી જ છે જો આપણને લોકભાષાનો
 અરાઅર પરિચય હોય તો સાદી ભાષાની રોધમા જવું ન પડે’ (૧/૧૨૭)
 ‘દસ તરવાડીની વાર્તા સાદી ભાષાના નમૂના તરીકે રજૂ કરે છે પણુ આ

‘લોકભાષા પરિચય’ ને તેય પાછા ‘બરાબર’ પરિચય’ છે ક્યાં? શણગાર વિનાની ભાષા જ જ્યાં ઊતરતી (અસાહિત્યિક) ગણાતી હોય, અને શબ્દપ્રભુત્વ આંજતું હોય, ત્યાં સરળતા રળવી ક્યાંથી?

ગિજુભાઈ કથનપ્રધાનવાર્તા માટે અનિવાર્ય ગણે છે મુખ્ય બે તરવો : (૧) સાદી-સીધી લોકભાષા; અને (૨) વસ્તુસંકલનના કે રચના. આ બીજા તરવની એમણે વિગતે સદષ્ટાન્ત ચર્ચા કરી છે. કહે છે: ‘આખી વાર્તાના મંકોડા એટલા તો સપ્રમાણ અને... સંકળાયેલા હોવા જોઈએ કે વાર્તા એની મેળે સાંકડલની સાંકળ જેમ ક્યે જાય.’ (૧/૧૩૧) પ્રત્યેક વાર્તામાં એક મુખ્ય પાત્ર અને એક હેતુ હોય. એકાદ પ્રસ્થાનસ્થાન અને એક નિશાન હોય. એ બે વચ્ચે વાર્તાનો વેગ જળવાય એવી રચના જોઈએ. અંગેમાં એવી સપ્રમાણતા સળંગસૂત્રતા, સમતોલપણું જોઈએ. આડાંઅવળાં ડાળાંડાળી ન જોઈએ. ‘કહેવા યોગ્ય વાર્તાનો પ્રવાહ આડેઅવળો ન વહેતાં સીધેસીધો વહેવો જોઈએ.’ (૧/૧૩૨). વિષયાન્તર ન ચાલે. કહેવાની વાર્તા ને વાંચવાની, વચ્ચે આ મોટો ભેદ. અલ્પ-ખત, સાંભળનારની સ્મરણ-ધારણશક્તિ પ્રમાણે વાર્તા લાંબી-ટૂંકી કરી લેવાય, કરવી જ જોઈએ. વાર્તાનો વિસ્તાર સંકોચ એના પર આધારિત એટલે જ બાળકોની કથા પ્રમાણમાં ટૂંકી, મોટેરાંઓની લાંબી હોય. બાળરામાયણ કે બાલમહાભારત પણ મૂળમાંથી ટુંકાવીને, બાળરુચિ સ્મૃતિધારણશક્તિને અનુરૂપ બનાવી લેવાય. સંકલનને આમ શ્રાવકાનુસાર લંબાવવા-ટુંકાવવાની કળા કથકમાં જોઈએ. વળી એનો આધાર શ્રાવકને કેટલો સમય છે તેના પર પણ અવલંબે. ઉદ્યોગપરાયણ લોક માટે ટૂંકી વાર્તા; તો સમય વિતાવવા ખેડેલા માટે લાંબી. કેટલાંક એક વાતે પણ બિંધી જાય; બીજા ન-પૂરી-થાય-એવી વાર્તા માંગે. રુચિ પર વિસ્તારનો આધાર. ટૂંકી પણ રહસ્યગર્ભ હોઈ શકે. ઉપનિષદ-આખ્યાયિકાઓ એવી છે; જ્યારે પૌરાણિક કથાઓ લાંબી હાય! કંપનાશક્તિને! વિનિયોગ કરીને કથક વાર્તાને લાંબી-ટૂંકી કરી શકે; વાર્તાને મૂળ રંગ જોવા ન જોઈએ. ‘વાર્તાની કલાને જે સમજી શકે છે, વાર્તાની વસ્તુસંકલનને જે પી શકે છે, વાર્તાનો આત્મા જેના હાથમાં ભૂતની એટલી જમ રહે છે તે જ મણસ. વાર્તામાં સાચા રંગો પૂરી શકે છે.’ (૧/૧૪૦)

વળી વસ્તુ જમાનાના આદર્શોને અનુરૂપ હોવું જોઈએ. વાર્તાકારને ગિજુભાઈએ સમાજહિતૈષી કહ્યો છે. લોકશિક્ષક માન્યો છે. તથા એને માથે આ ફરજ (૧/૧૪૫) પણ લાદી. દષ્ટાન્તો આપે છે ત્યાં, મૂલ્યોની બાબતમાં, જરાય ચોખ્ખા નથી લાગતાં. જમાનાથી થોડા આગળ હોય એમ લાગે છે : ‘જૂની

વાર્તામાં જ્યાં યુવક યુવતી મળે ત્યાં પતિપત્ની થઈ જવા પ્રેરાય છે, તેને બદલે નવી વાર્તામાં યુવાન અને યુવતી સ્નેહી મિત્રો થઈ જાય એ પણ નવા જમાના પાસે ધરવા જોવો આદર્શ છે.’ (૧/૧૪૬)

જેમ દરેક બોડકલું કાન્ય નથી, તેમ દરેક બનાવ વાર્તા નથી. વાર્તામાં કહેવાવ: માટેની યોગ્યતા જોઈએ. ‘પાત્ર, પ્રબંધ, વસ્તુસંકલના રસ દૃષ્ટિબિન્દુ, પ્રવાહ, કલાયુક્ત જે ઠવણ, સ્વાભાવિકતા અને સરળતા વગેરે લક્ષણો સંપૂર્ણ વાર્તાના આવશ્યક લક્ષણો છે.’ (૧/૧૪૭) એ અનુભવથી કળાય. દુયકા વાર્તા નથી જોઈ વાર્તા નથી. ચોરને કોઈએ લગાડ્યો એ ઘટના વાર્તા નથી, કબ્રિયો કરતા છોકરાના મોમાં વીંછી પેડો એ ભડક વાર્તા નથી, સદ્બોધશતકાદિ પુસ્તકોમાં છે તે વાર્તા નથી. જેમ વાર્તાના તેમ અવાર્તાના નમૂના પણ ગિજુભાઈ આપે છે. પેતાના જમાનાની બાળવાર્તાઓનાં પુસ્તકોને દૃષ્ટિએ અવલોકી લે છે. આવા પુસ્તકોની કથાઓ વિષે સાધાર, સદૃષ્ટાન્ત તટસ્થ સીધો અભિપ્રાય બેધડક આપી દે છે. મેઘાણીભાઈ જવાને પણ અવલોકનની ચેરે લે ચડાવે છે.

જેમ સ્વભાષાની વાર્તા-અવાર્તા નાણી, એને કહેવા યોગ્ય કરવા પર ભાર મૂક્યો, તેમ પરભાષાની વાર્તાઓને કહેવા યોગ્ય કરવાની કળા પર ભાર મૂકે છે. ‘વિવિધતા... અને વિપુલતા ખાતર પરભાષાની વર્તાઓ આપણે આપણી ભાષામાં ઉતારવી જોઈએ.’ (૧/૧૫૧) અંગ્રેજીમાંથી ઉતારેલી, અ-ગુજરાતી જ રહેતી વાર્તાઓ બાબત લખે છે : ‘ભાષા ફેરવવાથી આપણા અવાજને ઝુએ ને બંધ બેસે તેવી વાર્તા બની જતી નથી. મડમને ગુજરાતી સ્ત્રીનાં કપડાં પહેરાવવાથી તે થોડી જ ગરવી ગુજરાતજી બને છે ?’ (૧/૧૫૨) વસ્તુ લઈને એને ગુજરાતી ઢાળામાં ઢાળવું જોઈએ. કીડામાંથી લમરી બને, એમ થવું જોઈએ.

એક અંગ્રેજી વાર્તા-‘The Bird of Shadows and the Sun Bird’ ખાસતી ૭ પાનાંની-અખી ઉતારે છે; ને એનું ગુજરાતી-‘છુલ્લછુલ અને કમળા’ આપે છે. મૂળનાં નામ-ઠામ, કપડાં, વાતાવરણ બદલ્યું. મૂળમાં બદુગર વિષેની વાત આગાથા બળે છે તે બહેનપણીઓ વચ્ચેની વાતચીતમાંથી; અહીં છુલ્લછુલ જ એને કહે છે—એ ચમત્કૃતિકર્મી ફેર પણ કર્યો. મૂળમાં પંખી એક જ છે નાઈટિંગેલ; અહીં છેવટે છુલ્લછુલ ને ચડોળ બન્ને છે ને છેવટે બન્ને બહેનપણીઓ બને છે. એકાકી છોકરીને આમ બહેનપણી પણ મળે છે આમ ભાષા ને વસ્તુ બન્નેમાં ફેરફાર થાય છે. ગુજરાતી વાંચતાં એ ભાષાન્તર કે રૂપાન્તર હોય એમ સાતવું નથી બીજું દૃષ્ટાન્ત એક પંખી કથાનું છે, Steel-કૃત ‘Tales of the Punjab’માંથી ‘The Death and Burial of Poor Hen-Sparrow’

લીધું છે. હકીકતે અહીં તો મૂળ પંબખીનું સ્વીકૃત અંગ્રેજી રૂપાન્તર છે તેનું ગુજરાતી રૂપાન્તર થાય છે. મૂળ ચૌદ પાનાંની આખી કથા જ અંગ્રેજીમાં છે તેવી રજૂ કરે છે. એફ. એ. સ્ટીલવુડેન પોતે પણ વાર્તાકાર (નવલકથાકાર) હતાં, સર્જક હતાં; એથી એમણે ખૂબ જ કુશળતાથી વાર્તામાંનાં મૂળનાં પંબખી નેડકણાંને અંગ્રેજી પદમાં ઉતાર્યાં છે, મૂળ બાણે અંગ્રેજી જ હોય એ રીતે! એવું જ અદ્ભુત ગુજરાતીકરણ-વારી જવાબ એવું—ગિજુભાઈએ કહ્યું છે. રૂપાન્તરકળાનું એ એક બેનમૂન ઉદાહરણ છે.

આમ વાર્તા આવવી-કહેવાવી નેઈએ. પ્રત્યેક કળાને કળા અને કારીગરી બંને પાસાં હોય. એનાં કરણ-ઉપકરણમાં કુશળતા કે ક્ષવટ નેઈએ, ને એના સમગ્ર ગ્રંથનમાં કળા નેઈએ. વાર્તામાં પણ અમુક વિચાર, અમુક ભાવ-વગેરે કલાવિભાગ છે, ને એ સમતોલ ને પૂર્ણરૂપે વિકસે એ માટેનાં કરણ-ઉપકરણોનો વિચાર-વિનિયોગ એ કારીગરીવિભાગ છે. કલા જ મુખ્ય, ને કારીગરી ગૌણ. છતાં એ ગૌણ પણ અનિવાર્ય. ‘કારીગરીના દેહ દ્વારા કલાનો આત્મા... દેખાડવાનો છે.’ (૧/૧૯૩) યથાર્થ શબ્દોનો યથાસ્થાને વિનિયોગ એ કારીગરી છે; ઉચિત સ્થાને ઉચિત રસની ખિલવણી એ કલા છે. ગૌણ ચિત્ર કે વર્ણનને અધર્મિત પ્રાધાન્ય ન મળી જાય એ એવું નેઈએ. ‘જે વાર્તા કહેનાર વાર્તાત્ત્વ કેન્દ્ર સમજે છે તેનો ગમે ત્યાંથી વાર્તા શરૂ કરતાં આવડે છે, કારણ કે કેન્દ્રમાં ઊભો ઊભો તે વાર્તાની બધી ત્રિજ્યાઓ નેઈ શકે છે... વાર્તાની ભરતીને છેલ્લે પગથિયે વાર્તાને લઈ ગયા પછી જેને વાર્તાનો ઓટ કરતાં નથી આવડતો તે માણસની વાર્તા નિષ્ફળ જાય છે’ (૧/૧૯૫) પરાકાષ્ટાએ લઈ જઈ, ત્યાં થેડો વખત રાખી, ચડેલ ભરતીનું દર્શન કરાવી, પછી ઓટ સાધવી પડે. કેટલાક વાર્તાને માત્ર પાઠ્યે જ જાય છે? પરાકાષ્ટાએ લઈ જતાં ને વાળતાં નથી ક્ષત્રત્વ. કહેનારે પોતાના સ્વભાવને અનુરૂપ એવી વાર્તા પસંદ કરવી નેઈએ—જેમાં પોતે એકરૂપ થઈ શકે, પોતે કહેતાંકહેતાં જ આનંદ લઈ શકે એવી.

કેટલીક વાર્તા નાળિયેર જેવી હોય. પરિશ્રમે, ફળ આપે. એવી વાર્તાઓ ચાર-વાર સાંભળવી કે વાંચવી, એની ખૂબીઓ પકડવી, આત્મસાત્ કરવી. એની પ્રમુખ કદપના પરખવી, એનો વિચાર પકડવો. વાર્તાનો પ્રત્યેક બનાવ બાણે પોતાના અનુભવનો હોય એમ કરવું. વાર્તા મેઢે કરવાની જરૂર નથી, પણ એવું કેન્દ્ર પકડવું. (ગિજુભાઈ ‘મોટિક’ વગેરેથી પરિચિત લાગતા નથી) ‘બેશક વાર્તાની શેભારૂપ અને પ્રાણરૂપ શબ્દો, તેના પ્રાસાનુપ્રાસ. તેના ધરગથ્ય વાણીના ખાસ પ્રયોગો, નેડકણાં, કવિતા ને વાર્તામાં આવતાં પુનરાવર્તનો તો વાર્તા

કહેનારને મોઢે જ હોવા ભેઈએ અને તે અક્ષરશ જ' (૧/૨૦૦) લોકકથા-કથકની અનિવાર્યતા પણ આ જ છે કેવળ જન સથી સહજ કથાકથન ન થાય શ એ શીખ્યે વાર્તા ન પ્રગટે એનો મહાવરો કેળવવો ભેઈએ

વળી ભાવાભિવ્યક્તિમા અભિનય પર ઝાઝો ઝાક ન આપવો ભેઈએ. 'માન અવાજથી ભાવ વ્યક્ત કરી શકીએ ત્યા સુધી હાથ, પગ કે બીજી ઇન્દ્રિયોની મદદ વિના ભાવ વ્યક્ત કરવાની-ખૂબી સિદ્ધ કરવામા વાર્તાકારની કુશળતા છે' (૧/૨૦૦) વાર્તા એ વાચક કળા છે એમા ભાવનું સૂચન હોય અભિનય નહિ પોતે પ ન થયો, સૂત્રધર છે એ ન લુલાય 'અભિનય કરવામા ખૂબ કપલુતા રાખવાની જરૂર છે' (૧/૨૦૧) એથી એ તાની કલ્પનાને પૂરો અવકાશ રહે 'વાર્તા એ શબ્દચિત્ર છે, અને તેથી વાર્તાશ્રવણ એ કલ્પના વિષય છે' (૧/૨૦૨) એ શબ્દચિત્રની ગતિને અવરોધે એવું કશું ન ચાલે, એમ વાર્તાને પોષક રંગ ચિત્રો કે રૂપચિત્રો પણ જરૂરી નથી એ વિવેકર્તા છે રસભગવત્કર્તા છે એ જ રીતે બાળક પાસે વાર્તાનું પુનઃકથન કરાવવું પણ ગ્રિનજરૂરી છે વાર્તા કહાવીને ભાષા ધડવાનો મોહ પણ શિક્ષકે છોડવો વાર્તાકથન અને પ્રતિકથનની ક્રિયાઓ એકી સાથે ન સભવે

વાર્તામા આડબર કે અત્યુક્તિ ન ચાલે વિષયાન્તર કે અવાન્તર કશું ન ચાલે મોટા બરાડા કે પોટા હાવભાવ ન ચાલે વાણીમા સ્પષ્ટતા ભેઈએ વાર્તામા ન ઉતાવળ, ન ઢીલ વાર્તા જાતે જ એનો વેગ સૂચવે છે છતાં મધ્યમ ગતિ જ છ' 'વાર્તા કહેનારે કહેતી વખતે એક બાળક તરીકે એ વાર્તાના આનંદ લેવાનો છે, તેમ જ પોતાની વાતો કાંઈ બીજાને કહેતો હોય અને પોતે તે સાંભળતો હોય એવી તટસ્થતા વાર્તા પ્રત્યે રાખવાની છે' (૧/૨૦૬)

આમ, પ્રથમ ખડના ૨૧૦ પાનામાના પાંચ પ્રકરણોમા ઉદ્દેશ પસંદગી, ક્રમ, વાર્તાને કહેવા ચોખ્ખું કેમ બતાવવી તે, અને કેવી રીતે કહેવી તે એટલું ચર્ચાયું. આમાના બીજા (પસંદગી), ત્રીજા (ક્રમ) અને ચોથા (કથન) એ પ્રકરણોની ચર્ચા ઊંડી, અભ્યાસયુક્ત અને મૌલિક છે તેમાય મોટામા મોટું પ્રકરણ ચોથું છે તે ઉદાહરણોથી, પોતે જ આપેલ ને ઉકેલેલ મનોધર્મોથી, અનુમત-અભ્યાસ જનનેતા તારણોથી ખૂબ ઉપયોગી છે આ ચર્ચા પડિતભોગ્ય ન રહેતા વ્યવહારુ ઉપયોગી માટેની બની છે

બીજા ખડના ૧૭૭ પાનામા પ્રકરણો આઠ છે ખડ પાંચવા છતાં પ્રકરણ ક્રમ સળગ રાખ્યો છે છઠ્ઠું પ્રકરણ એક સાદાત સુદર સ્વતંત્રરૂપમાં નિબંધ બને છે એમા 'વાર્તા કહેવાનો સમય' એ વિષય છે અનકૂળ સમય તો

નિરાંતનો, રાતનો. અપવાદમાં ભાગવતાદિ કથાઓ કે શાળામાંના નિયતસમયના તાસો જેવું ઘણું ગણાવાય. પણ એ અપવાદ પણ રાતના સમયની ઉત્તમતા પુરવાર કરે. એમ તો કેટલીક વાતો ચોક્કસ સ્થળસમયની પણ હોય. દાખલા તરીકે

(૧) વારતહેવારની વાતો;

(૨) ઋતુઓની કે અન્ય નિસર્ગની વાતો;

(૩) પ્રસંગાનુસાર (આગ, અકસ્માત, સાપ નીકળતાં. કોઈને વળાવતી વેળા, પંથ કાપતી વેળા) થતી વાતો; (આવી વાતો વાર-તહેવાર કે ઋતુએ અધીન નથી.) પંથ કાપવા અંગેની સરસ વાર્તા ઉદાહરણ રૂપે ગિજુભાઈ આપે છે.

(૪) સ્થાનબદ્ધ વાતો; (પાણિયા, કોતરો, નાળાં, સરોવર; વાવ, કુંગરધારો, ગુફા, થાનકો, વન, વગેરે સ્થાનોને લગતી દંતકથાઓ જે તે સ્થાનની વાત નીકળે ત્યારે થાય.)

(૫) કેટલીક વ્યક્તિઓ સાથે જોડાયેલી વાતો.

વળી કેટલીક વ્યક્તિઓ પોતાની ધૂનના સમયે જ વાત માંડી શકે. ડાયરાની ‘અશ્વિણુગી’ વાતો ડાયરાને સમયે જ આલે. ધંધાદારીઓ વળી નવરા પડે ત્યારે જ વાતો કહી-સંભળાવી શકે.

અહીં આ નિમિત્તે વાતોના કેટલાક સ્થળસમયગત પ્રકારોનો વિચાર થયો છે. પણ પ્રકરણ સાતમું ને આઠમું બંને વાર્તા કરતાં શિક્ષણને જ દષ્ટિ સમક્ષ રાખીને લખાયાં છે. ‘વાર્તાનો વિશિષ્ટ ઉપયોગ’માં હકીકતે વાર્તાના ઉપયોગની વાત જ નથી; કોઈ પણ વિષયને વાર્તારૂપ આપીને શિક્ષણના સાધન તરીકે વાપરવાની હિમાયત છે. વાર્તાની વ્યાખ્યાનું પરિધ પણ અહીં સારી પેઠે વિસ્તરી ગયું છે. કેટલાંક કથનો અગાઉનાંની સાથે મેળ ખાતાં નથી. અગાઉ અનેક વાર વાર્તા-અવાર્તાની ચર્ચા કરી છે (ખંડ ૧, પૃ. ૧૪૭-૫૦). પાત્ર, પ્રબંધ, વસ્તુસંકલન... વગેરે હોય તો જ વાર્તા કહેવાય એમ કહ્યું છે. (૧/૧૪૭) કેવળ ઘટના વાર્તા નથી એમ કહ્યું છે. અનેકવાર કદપના પર તો ખાસ ભાર મૂક્યો છે. અહીં કહે છે : ‘વાર્તાઓ એટલે કદિપત વાર્તાઓ જ એમ સમજવાનું નથી. જેમાં વાર્તાના અંશો છે તે બધી હકીકતોના સમૂહો તે વાર્તાઓ જ છે.’ (૨/૨૯) કોઈ પણ વિષયની રસિક વાર્તાત્મક માહિતી વાર્તા બને, એમ કહે છે ! જેકે પાછા ચોખવટ કરે છે : ‘વાર્તાઓ સ્વતઃ જ સાહિત્ય હોય એ એક પ્રકારની સામગ્રી છે, જ્યારે સાહિત્યની દષ્ટિને પોષે એવી હકીકતો વાર્તારૂપે ગોઠવવી એ બીજા પ્રકારની સામગ્રી છે. (૨/૩૦-૩૧) અહીં ‘સાહિત્ય’ને જ

‘સામગ્રી’ ગણી છે । એ એક પ્રકારની, આ બીજા પ્રકારની । કોઈ પણ વિષયને, એમને મતે, વાર્તા દ્વારા શીખવી શકાય, એમાં તો મતભેદ લાગ્યે જ હોય. ‘વાર્તા દ્વારા શિક્ષણ આપવાની વિચારણા સંભવિત છે.’ (૨/૩૨) વાર્તાનો કાઠ જોઈએ. (૨/૩૮) ‘હકીકતોમાંથી શિક્ષકને વાર્તા બનાવી શેતાં આવડવી જોઈએ.’ (૨/૪૦) ‘શિક્ષકના હાથમાં... વાર્તા એક પ્રયોગ સાધન છે.’ (૨/૪૨) એની ક્યાં ના છે ? અહીં વાર્તાના ઉપયોગની ચર્ચા છે, વાર્તાની નહિ. આ શિક્ષણદષ્ટિએ થયેલું લખાણ છે, વાર્તાવિચાર નથી.

એ જ રીતે આઠમું પ્રકરણ પણ શિક્ષણ વિષયક છે. એમાં તો સ્વતંત્ર ભવકયા પણ વચમાં વચમાં આવે છે. એ રસિક છે. અહીં શિક્ષણમાં નાટ્ય-પ્રયોજોની ઉપયોજિતા ચર્ચાઈ. આ નાટ્યપ્રયોજો માટે વાર્તા ઉપયોગી થઈ પડે. શિક્ષણ દષ્ટિએ આ બંને પ્રકરણો ઉપયોગી, વાર્તા વિવેચનની દષ્ટિએ આ ચર્ચા અવાન્તર. બંનેમાં શાસ્ત્રચર્ચા થયે છે. અહીં પણ કલ્પના અને વાસ્તવિકતાના ભેદની થયેલ ચર્ચા (૨/૫૮) નોંધપાત્ર છે. આ પુસ્તકમાં અનેક સ્થળે થયેલો કલ્પનાવિચાર મહત્વનો છે.

નવમું પ્રકરણ ‘વાર્તાનું’ કથન અને નીતિશિક્ષણ અંગેનું છે. પ્રથમ ખંડના પ્રથમ પ્રકરણમાં જ ઉદ્દેશની ચર્ચા કરતાં ‘નીતિઅર્થે’ વાર્તાનો એમણે વિરોધ કર્યો છે જ. એ ચર્ચા અહીં ફરી વિગતે ને વધુ ભારપૂર્વક દુહરાવાઈ છે. દષ્ટિભિન્ન-દુ બહુ સાફ છે : (પણ અગાઉ શિક્ષણાર્થે વાર્તાપ્રયોજનની વાતના સંદર્ભે પણ આ કથન, જુઓ જોઈ, કેવું લાગે છે ?) “વાર્તા જોણી ઉપર સાકર લગાડેલી કડવી દવા જેવી નથી, એ પોતે જ એક મીઠી દવા છે. વાર્તા પોતે જ પોતાની શક્તિ ધરાવે છે. વાર્તામાં રહેલ ગૂઢ બોધને સમજાવવા માટે વાર્તાનું પ્રયોજન નથી, સ્વયં મહત્વની છે, એ સ્વાયત્ત છે, કેવળ સાધન નથી, એ હસાદષ્ટિ અહીં પ્રગટ થાય છે. નીતિની અલગ વાત કરનારને ત્રિજુલાઈ દંભી કહે છે. આપું પ્રકરણ અસાધારણ ઉમાથી લખાયેલું છે. મુક્તદષ્ટિએ, બહુમત થયા વિનાના ચિન્તનના રૂળ રૂપે લખાયેલું લાગે છે. કેવળ ગાંધીવાદી અસર હોત તો જરા જુદી રીતે લખાયું હોત, અહીં એ શિક્ષણવાદી છે ખરા, પણ વાર્તાનું વાર્તાતરીકેનું મહત્વ પરખનાર છે. જ. ક. ઠા.એ હ. પ્રે. ત્રિવેદી સંપાદિત “કાર્તિકાવાસની જૂની વાર્તાઓ”ની પ્રસ્તાવનામાં લખ્યું છે તે અહીં યાદ આવે છે : “આવા સાહિત્યના સંબંધમાં અથવા તો સાહિત્ય અને કલાના આખા પ્રદેશ વિશે નીતિનો સવાલ જ્યારે જ્યારે આગળ કરવામાં આવે છે ત્યારે મોટે ભાગે સમજફેર, જીવંત કલ્પના શક્તિની ઓછપ અને ખોટા ગ્રહ જ તેના

મૂળમાં હોય એમ મને તો લાગે છે.”

ગિજુભાઈ તો અહીં સખત આકરા બન્યા છે : “આવી વૃત્તિવાળા નીતિના શિક્ષણને નામે પોતાનામાં રહેલ અનીતિને ખીજના લોહીમાં ભેંકીને દાખલ કરે છે. આથી જ જેમ જેમ નીતિશિક્ષણ વધતું જાય છે તેમ તેમ દંભ વધતો જાય છે. ને દંભ એ નાગાઈ કરતાં વધારે ભયંકર છે.” (૨/૬૯) “નીતિ-શિક્ષણ માણસને આત્માની સ્વતંત્રતામાંથી ભટ્ટ કરવાનો પ્રયત્ન કરે છે.” (૨/૭૧) નીતિ તો આચારનો વિષય હોય, વાર્તાનો નહિ. અહીં કેટલીક જાંડી સાક્ષ વિચારણા મળે છે. માનવની સ્વાયત્તતા એટલે શું (૨/૭૦), માનવ માનવ અને એ કેમ જરૂરી તે બતાવ્યું છે. નીતિ હકીકત કે વિગત આપે, ‘રહસ્ય’ નહિ. વાર્તા રહસ્ય આપે હકીકત નહિ. આ વાત (૨/૭૨) વિગતે સ્પષ્ટ કરે છે. નીતિઉપદેશકથા જે ઓતા સ્વીકારે છે. તે ‘રહસ્ય’ નહિ, પણ એક વિગત જ સ્વીકારે છે ! એ એના પર લદાય છે. એથી એની સ્વતંત્રતા હણાય છે. રહસ્ય તો સુવાસ છે. એ દેખાડી-આપી ન શકાય, પામી-અતુલવી શકાય. નીતિ આચારમાંથી પમાય, વાચાથી નહીં. “સાર કઢાવવો એટલે વાર્તાનું વિષ કઢાવવું. માણસનો સ્વભાવ એવો છે કે એના ઉપર જે લાદવામાં આવે છે તે જ એને ગમતું નથી, પણ એ જ વસ્તુ જ્યારે માણસ પોતાની ઇચ્છાથી સ્વીકારી શકે છે ત્યારે તેનો ખરો લાલ મળે છે.” (૨/૭૭)

કેટલાક વળી કલ્પિત વાર્તાને જ અસત્ય ગણે છે ! વાર્તાની દૃષ્ટિએ સાચા અને કલ્પિત બનાવોમાં તફાવત નથી.” (૨/૭૮) એ ચર્ચા તાત્ત્વિક ને જાંડી છે. વાસ્તવિકતા અને કલ્પના વચ્ચેનો સંબંધ ગિજુભાઈ બતાવે છે, અને શિષ્ટતા અને નીતિ વચ્ચેનો ભેદ બતાવે છે. વળી કેટલીક ગ્રામ્યતા એ અનીતિ નથી એ સ્પષ્ટ કરી, ખરેખર ગંદી વાતો “નીતિના સાવત્રિક અને સર્વમાન્ય સિદ્ધાંતોનો ભંગ કરતી” વાર્તાઓનો ઉચ્છેદ કરવા કહે છે. (૨/૭૯) પણ વાર્તાના નામે નીતિનો ઝંડો ફરકાવવાના એ વિરોધી છે : “જેમ હિસ્ટરિયા એ બળ્યેબળણ્યે માણસે પોતે જ પોતાના મગજમાં દાખલ કરેલ અને વિકસાવેલ રોગ છે, તેમ જ નીતિમયતા, નીતિમયતાની ધૂન, ગ્રામ્યતાનો વિરોધ, એ પણ એક જાતની રોગગ્રસ્ત મગજની દશા છે. એ રોગ માણસે જાતે જ પેદા કરેલ છે.” (૨/૮૦) આ રોગનાં મૂળ જાંડાં છે. પૂર્વજન્મના સંસ્કારો, સમષ્ટિના વિકાસનું ફળ, પૂર્વજનો વારસો, ગર્ભાવસ્થામાં પડેલી અસર, સમાજની અસર — આ મુખ્ય છ સંસ્કારો કારણભૂત છે. (૨/૮૧) કળવણીએ માણસને એના પરથી જાંચો ઉઠાવવો જોઈએ, એને તાબે થતાં શીખવું ન જોઈએ, પ્રણાલિકાબદ્ધ ન

કરવા જોઈએ. હકીકતે તો માણસનો વિકાસક્રમ આવો છે : “માણસ ધીમેધીમે જડતામાંથી એનને પામતો ગયો છે, અશ્લીલતામાંથી આશ્યતામાં ગયો છે, આશ્યતામાંથી શિષ્ટતામાં ગયો છે, ને તેમાંથી મનુષ્યત્વમાં ગયો છે.” (૨/૮૨) આ સ્વાભાવિક ક્રમને કેળવણી અનુસરે. માણસને માણસ બનાવે.

ગિજુભાઈ સુધારાનો દંલ આટલો વહેલો પારખી ગયા છે ! (આજે હોત તો શું કહેત ?) આજે પણ આ ચોસઠ વર્ષ પહેલાં જપાએલું ‘કેટલું’ સાચું છે ! “જમજમ સુધારાનો દંલ વધે, જમજમ ઉપરના દંલનું પડ જડું થાય તેમતેમ ગુપ્ત આશ્યતાનું જળ પ્રબળ બને છે, ગુપ્ત અશ્લીલતામાં વધારે રસ પડે છે. જે લોકોને દેખીતી આશ્યતા સ્વાભાવિક છે, તે લોકો વ્યવહારમાં કે જીવનમાં થોડા જ આશ્ય છે. જે લોકો પોતાના સ્વાભાવિક જીવનમાં અશ્લીલ નહિ તો ધણુ જ અસહ્ય લાગે છે તેઓ પોતાના નીતિના જીવનમાં ધણુ જ શુદ્ધ હોય છે. આફ્રિકાના જંગલી લોકોમાં ઓછામાં ઓછો વિકાર છે. પણ આપણા સુધરેલા અને કપડાં પગથી માથા સુધી દંકાયેલા લોકો વિકારથી ભરપૂર છે એ સાબિત કરવા માટે પુરાવાની જરૂર નથી.” (૨/૮૩) “મામડિયા લોકો શિષ્ટ શહેરીઓ કરતાં વધારે નિર્દોષ હોય છે.” (૨/૮૪).

આશ્યવાર્તાઓ હકીકત વિનોદનો હોય છે. વિનોદ આશ્ય છે...રમણભાઈનું ‘હાસ્યમંદિર’ પણ એવું લાગશે. હકીકતે “આશ્યતામાં આજે સમાજનો વિનોદ છે.” (૨/૮૫) આશ્યતામાંથી કાળક્રમે છૂટવા પણ વૃત્તિને ઉન્નત કરી દેવા પણ, આવી વાતો થોડો કાળ જરૂરી ગણાય. હિંચ વિનોદ આવતાં પછી, કદાચ, આ વાતો જરૂરી નહિ રહે. વળી આવી વાતો બાતે ‘હલકા વિનોદના ચાડિયા’ જેવી હોય છે. એ વાતો હલકો વસ્તુઓની ધૂણા ઉપજાવતી હોય છે. સમાજની ક્ષુદ્રતા ઉપસાવતી હોય છે. એથી તુકસાન નહિ, ક્ષાયદો છે.

આમ વાર્તામાત્ર સંબંધી જે કેટલાંક પાયાત્રત કલ્પના-વાસ્તવ, વાસ્તવ તે જ સત્ય કલ્પનામાત્ર અસત્ય તેથી ત્યાજ્ય; કથામાત્ર બોધક, નીતિબોધ સાથે એનો અવિનાશાવિ સંબંધ; કથાનો નીતિનો કે અશ્લીલતા સાથેનો સંબંધ; અશ્લીલતા ને આશ્યતા; કથાની હેથોપાદેયતા—કથા વિષેના આવા આવા પાયાના પ્રશ્નો અહીં ગિજુભાઈએ વિગતે, જીંડાણથી, તત્ત્વ ને વ્યવહાર બન્ને દૃષ્ટિએ, તટસ્થતાથી, વેધકતાથી, શુદ્ધ શૈક્ષણિક દૃષ્ટિએ છતાં કલામીમાંસકની દૃષ્ટિએ છડ્યા છે. કથામાત્ર હેય, એ કથા પરનું એક આરોપનામું એમની વકાસતથી નિર્મૂળ થાય છે. ગાંધીયુગના સમાજસુધારાના ધીક્તા કાળે એવું તટસ્થ અવલોકન મળ્યું; એ ગિજુભાઈની કથાનિષ્ઠનું, એમના સાચા કથાપુરાણનું પરિણામ છે.

લોકકથાના, અભ્યાસમાં, એની સામગ્રીની દૃષ્ટિએ, અનીતિ ને ગ્રામ્યતા બનને મુદ્દા વિચારવાના આવે જ, ત્યારે આ વિવેચન ખપમાં આવે એવું છે. ઉદ્દેશવાળા પ્રથમ પ્રકરણમાં તેમ જ પછી અન્ય અનેક સ્થળે વારંવાર કથાગત નીતિ વિષેનો એમનો મત પુનરુક્ત થાય છે. છતાં અહીં વિગતે છણાવટ થઈ છે તે બેતાં આ ચર્ચા કથાનુબંધી છે, અને મહત્ત્વની બની છે. એક વાતનો બાણે-છેડો આવી બંધ છે. એટલી એ સ્પષ્ટ છે.

પછીનું પ્રકરણ 'લોકવાર્તાનું' કથન અને કલ્પનાશક્તિ' વિષેનું છે. પ્રાસંગિક રીતે લેખક આ મુદ્દાને પણ અનેક સ્થળે ચર્ચા ચૂક્યા છે. અહીં વિસ્તારથી મૂકે છે. લોકવાર્તા કલ્પનાને ખીલવે છે, એ બાબતમાં મતભેદ નથી, પણ કલ્પના ને સત્યતા સંબંધ બાબતમાં હજી શંકાકુશંકા ચાલે છે. કલ્પના સત્ય વિરોધી નથી. ઊલટું વાસ્તવની પાર લઈ જનાર છે. ભૂતકાળ ને ભવિષ્યમાં એના વડે જવાય. અનન્ત અંતર અને અગમ્ય તત્ત્વો સુધી એના વડે પહોંચાય. વાર્તાઓ કલ્પનાશક્તિ ખીલવે એને; અર્થ એ કે તે સૂક્ષ્મ, દૂરસ્થ, ઇન્દ્રિય-પર, બુદ્ધિથી અગમ્ય એવી સૃષ્ટિને સમજવા-માણવાની શક્તિ આપે. સાહિત્ય-દૃષ્ટિ આપે. રૂપદૃષ્ટિ આપે. એવી દૃષ્ટિ વડે જ ઉપનિષદો મળ્યાં, પુરાતત્વીય શોધો સાંપડી. એવી દૃષ્ટિને કારણે જ મહાપુરુષોને પોતાના જમાનાથી આગળ બેવાની ભાવિ દૃષ્ટિ મળે છે.

ભિન્નભિન્ન વસ્તુઓમાં રહેલી વાસ્તવિકતાને કલ્પનાદૃષ્ટિ એકરૂપ આપી શકે છે. એક ચિત્રમાં એકી સાથે સૂર્યાસ્ત, નિર્મળ સરોવર, વૃક્ષો, કુંજ, બૂરા-કુંગરા, એકાદ કિસ્તી બધાનું સંયોજન ચિત્રકાર કરી શકે છે તે કલ્પનાને પરિણામે.

'આવું જ વાર્તાઓનું' છે. હરેક વાર્તા કલાની કૃતિ છે અથવા શબ્દચિત્ર છે... સાચી છે એમ નહિ. આથી જ ઇતિહાસ અને વાર્તા એકબીજાથી જુદા પડે છે.' (૨/૯૩) દંતકથા કે ઐતિહાસિક કથા પણ ઇતિહાસ નથી. કથાપાત્ર એ સાચું ચરિત્રકથન નથી. છતાં એ ગરબાં નથી. વાર્તા કલ્પિત હોય છતાં એમાંના બનાવો એ કથાની દુનિયામાં સંભવિત હોય. જીવનની છૂટીછવાઈ હકીકતો અહીં સુસંકલિત થાય છે, એ રીતે વિચિત્રન રહેતી જીવનવિગતોને સ્થાને જીવનનું સંયોજિત ચિત્ર મળે. વાર્તાનું પાત્ર જીવનમાં નથી, પણ જીવનનાં પાત્રો વાર્તામાં છે—જીવનમાં અનેક માર્ગસોમાં બેવા મળતાં માનવીય લક્ષણો આ પાત્રગત વ્યાપકજનમાં તરત કળાઈ બંધ એ રીતે નજર ચડે. જીવનમાં બનતા દુઃખદ બનાવો સૌને નથી સ્પર્શી શકતા; કલામાંના બનાવો પ્રત્યેક સહૃદયને પિંગળાવે છે.

અલબત્ત, એ કલ્પના યથાર્થ હોવી જોઈએ. તો જ પાત્રમાંનું વાસ્તવ્ય પકડાય; કલ્પના જ અયથાર્થ હોય તો ન પકડાય. વળી કથાને તો, તે કલ્પિત જ છે સાચી નથી એવા ખ્યાલ સાથે જ સાંભળાએ છીએ, એથી જ એમાં રસ પડે છે. એ વાસ્તવ છે એમ માન્યું હોત તો પછી કાંઈ જુદું મળ્યા બદલ રસભંગ થાત. આ તો વહેલેથી સ્વીકારેલી બાબત છે. મિયાં-ખીખી, ચકા-ચકા કે દેડકા-દેડકાની વાત સાંભળી કોઈ એવાં બનવાનું ના જ ઇચ્છે. એ પાત્રોને રૂપક તરીકે આપોઆપ સ્વીકારે. વાર્તામાં કાગડો કે ચકલી, નદી કે વૃક્ષ...વાતો ઠરે, એ સદા જ નહિ ચમત્કારભર્યું સત્ય બને છે. એ બાબતમાં કોઈ ભ્રમમાં રહેતું જ નથી. 'જેના કપાળ પર જ લખેલું છે કે અમે ખોટી છીએ, તે વાર્તાઓ બાળકને ઠગી શકતી નથી.' (૨/૯૭) વાર્તામાં ઠગો આવે, પ્રપંચો આવે, એ ધડારૂપ બને છે. લોકવાર્તા તો શુભોત્તો જ પક્ષ લે છે. દુર્ગુણોને ધિક્કારે છે. 'વાર્તાઓનાં પાત્રો માટે વાર્તાનો પોતાનો જ પિનલોક અને સમાજશાસ્ત્ર કે નીતિશાસ્ત્ર તૈયાર જ હોય છે.' (૨/૯૮) કલાત્મક ન્યાય કે કાવ્યન્યાયની અધરી ચર્ચા અહીં આસાનીથી રમતારમતો ગિજુભાઈ આપી દે છે.

કથક કે કહેનાર પર આધાર ખરો. એણે વાર્તાના આ નીતિશાસ્ત્રનાં, સમાજ-શાસ્ત્ર કે પ્રાયશ્ચિત્તશાસ્ત્રનાં સ્થાનો કળી લઈને આપોઆપ એ નજરે તરી આવે એમ કરવું પડે. વાર્તાઓમાં સમાજની ભૂતકાળની સ્થિતિ, વર્તમાનની સ્થિતિ, ભાવિ સમાજની સ્થિતિ ત્રણેય હોય આદર્શ હોય પણ, ને ન પણ હોય. રામકથામાં છે, પણ સમાજના આદર્શો ને નીતિધોરણો બદલાતાં રહે છે. તેથી કથકની જવાબદારી વધે છે. કોઈથી છોતરાવું નહિ, પણ છોતરવામાં પાપ નથી, એવી છાપ પાડતી ચતુરાઈની વાતો કે મુક્ત સમાજના સ્ત્રીપુરુષના મુક્ત સહ-ચારની વાતો સ્વસ્થ સમાજ માટે નીરાગી ન ગણાય. એવી વાતોને યોગ્ય દરિદ્રિનદ્રુવાળી કરી લેવી પડે. ચતુરાઈની વાતોને દયા ખાઈએ એવી કરીએ; ભયની વાતોને નિર્ભયતા કેળવવા વાપરીએ; ઈર્ષકની વાતોને કુદુર્ગત્રેમમાં ઢાળાએ; વહેમની વાતોને વિજ્ઞાનદ્રિષ્ટિએ જોવાય એવી કરીને મૂકીએ વાર્તાકથન-માય આમ વિવેક તો વાપરવો પડે. ત્યાં કલ્પનાને કામે લગારીએ. કલ્પના તો વાસ્તવ કરતાંય વધુ અદ્ભુત છે.

લોકકથામાં ઘણી વાર વહેમો આવે છે. એક સમયનો વહેમ ખીજે કાળે ઉદ્ગીકૃત પણ ઠરે. વળી વહેમો પણ રૂપકાત્મક હોય છે. શ્રદ્ધા કે આસ્થાનું એક રૂપ હોય છે. ક્યારેક એકને મન વહેમ એ ખીખને મન ઉદગીકૃત પણ હોય. આ ચર્ચા અહીં કંઈક ઊણી જીતરે છે. વહેમનો ખયાલ ગળે નથી જ જીતરતો.

ગિજુભાઈ કહે છે : ‘ભૂતપ્રેતાદિ વૈજ્ઞાનિકોને મન વહેમ છે પણ અધ્યાત્મવિદ્યાથી જે યોગવિદ્યાથી માણસ એ યોનિઓનો સાક્ષાત્કાર કરી શકે છે.’ (૨/૧૦૨) ‘પરીઓની વાતો આજ દિન સુધી વહેમી મગજની કલ્પના હતી; હવે તો પરીઓના ફોટા બહાર પડ્યા છે.’ (૨/૧૦૨) ‘ભૂતપ્રેત છે એ હકીકતોથી આપણે બાળકને વાકેફ કરીએ.’ (૨/૧૦૫) આ તો હદ થઈ છે ! તદ્દન અગ્રાહ્ય. કલ્પનાની વકાલત કરતાંકરતાં છેક અહીં પહોંચ્યા ! વાર્તાનું સત્ય તે વાસ્તવનું પણ હોવું જ જોઈએ એવું કોણે કહ્યું ? એ પોતેય એવા મતનાં તો નથી !

વળી આગળ ભૂતપ્રેતાદિના વહેમને એમણે જ નિંદા ગણ્યો છે. નાનપણમાં પોતે જ સ્વપ્નશાનમાં જઈને એક તાંત્રિકને કેવો ખુલ્લો પાડેલો તે વાત કરી છે. પાછળ સ્પષ્ટ રીતે આવી વાતોને ‘ભયંકર લોકસાહિત્ય’ લેખીને, ઉમેર્યું છે : ‘આટલા સુધર્યા છીએ એમ કહેવાનો દાવો કરીએ છીએ;...છતાં આ ભૂતપ્રેતની વાતોમાં માનનાર ને રસ લેનાર જનતાનું માનસ હજી જંગલી પ્રજાના માનસથી ભિન્ન થયું નથી.’ (૨/૧૨૭) આ પરસ્પરવિરોધી વિધાનો એમનાથી થઈ ગયાં છે. કલ્પનાના વ્યાવનામાના અત્યુત્સાહમાં આમ થયું હશે ? આવા ઉત્સાહમાં ભલામણ કરી છે : ‘નાસ્તિકતા તરફ જવા કરતાં વહેમ તરફ જવું.’ (૨/૧૦૨)

અલખત, જેમ ‘આ કલ્પના છે’ એમ સ્વીકાર્યા પછી આપણા જગતનું જે અવાસ્તવિક લાગે તે પણ વાર્તાપૂરતું, વાર્તાજગતસાથે સંબંધનુસંધાને જોડાએલું હોય તો, સ્વીકાર્ય બને છે—તેય વાર્તાની દુનિયા પૂરતું જ. વાનરમાત્ર કૂદે તો ખરો, પણ દરિયો ન ઠેકી શકે. કથા જે એવી હોય તો એમાં એ ‘કલ્પના’ સ્વીકાર્ય બને. આવું વહેમનું પણ ગણાય, એમ કહેવું જોઈતું હતું. વળી જે કથાઓ વહેમની છે તે અમુકતમુક લોકોની મનઃસ્થિતિ બતાવે છે, એ પણ લોકકથાનો શ્રોતા કેમ ન બાળે ?

પણ ગિજુભાઈનો વિચારદ્વર પાછો પકડીએ. ભયની વાતો અનુપકારક ખરી, પણ ભયના તત્ત્વને નવી દૃષ્ટિથી જોતાં શીખી જવું પડે. શુક્ર-અપ-શુક્રને ફેરવી શકાય. વળી, ભયોના પરિચયથી જ તેનું ભયંકરપણું ધસાઈ જવાનો સંભવ ખરો. જેવી રીતે, એ વાતનો ક્રમે પણ કોઈ ગળે ઉતરે એવો ખુલાસો અહીં મળતો નથી.

‘લોકવાર્તાનું સાહિત્ય’ એ અગિયારમું પ્રકરણ છે. પ્રગટ થયું એથી અનેક-ગણું લોકસાહિત્ય હજી લોકકંઠે છે. આબાલવૃદ્ધનું રંજન, બાળકનું પારણું, દહીંની રાહત, અનિદ્રિતાની નિંદર, ઘાયલનું ઔષધ, નવરાનો સમય, ને

નેવાનાં નામો-કામોનો કોઈ ઉલ્લેખ નથી. જો કે આપણે ત્યાં એ કાળે સુદક્ષ મહર્ષના બધા કથાગ્રંથો એમણે જોયાં-નાપર્યા હોય એની પ્રતીતિ થાય છે. એવા કથાલંકારોની વિસ્તૃત યાદી પુસ્તકને અંતે આપી છે. કથર વગેરેના કથાશાસ્ત્ર પરનાં પુસ્તકો વાંચ્યાં છે. એમાંના કેટલાંકમાંથી વિચારો લીધા છે, તો કેટલાંકમાંથી અવરણો પણ. અવતરણોમાં ભાષાન્તર આપતા નથી કે કથાંક તો નામોદલેખ પણ કરતા નથી; વ્યવસ્થિત સંકલન વિગત તો કથાય નથી આપી કેટલાંકમાંથી કથાઓ લીધી છે. ભારતભરનાં અંગ્રેજીમાંના મહર્ષનાં લોકકથાનાં સંપાદનો જોયાં-નાપર્યા છે. દા.ત. સ્ક્રીસ એમનું 'wide Awake Stories' ભારતીય કથાસંપાદનના વ્યવસ્થિત શ્રીમંદેશરૂપ ગણાય. the first collection of folktales with annotations and classification...an epoch making contribution.'^{૧૪} એ પુસ્તકમાં હકીકતે એવડી શક્તિઓ કામે લાગી છે. પંજાબના ત્યારના એક અંગ્રેજ ન્યાયાધીશનાં પત્ની હતાં. એકે. એ. સ્ક્રીસ પોતે નવલકથાકાર. એમણે સંપાદન-ભાષાન્તર કયું છે; તો ખીન્ન અંગ્રેજ (પંજાબના જ) ન્યાયાધીશ, બહુલિતા લોકવિદ્યાવિદ આર.સી. ટેમ્પલે નોંધો લખી છે. મેરી ફીઅરના, કિન્કેઇડકૃત 'Deccan Nursery Tales' વગેરે. શાશનાદેવીકૃત 'The Oriental Pearls.' (1915) વગેરે અનેક કથાસંગ્રહો ગિજુભાઈએ ઉપસાવ્યા છે.

'કોતુકમાળા' જેવા પુસ્તકના મહત્વ તરફ પણ ધ્યાન દોરતા જાય છે. (૨/૧૨૧) જો કે એકવાર એને કહેવતનાં મૂળ ભતાવતો સંગ્રહ કહે છે; તો ખીન્ન જ પાને 'વિનોદની વાતો' કહે છે! (૨/૮૫) આવી વિનોદની વાતોને ગ્રામ્ય (૨/૮૫) કહે તો પાછા ખીન્ન (૨/૧૨૨) અને છુદ્ધકોશલ્યવાળા કહે છે! લોક-કથામાં કાઠિયાવાડની વિશેષતા તરીકે કહેવત કથાનકો, પ્રેમકથાઓ (૨/૧૨૩), ભકતોની વાતો (૨/૧૨૫), દંતકથાઓ (૨/૧૨૬)-એટલું ગણાવે છે.

વિભાગો આપ્યા પછી, પ્રકરણને અંતે લોકકથાઓ કેવી રીતે એકઠી કરવી (સંપાદિત કરવી) એ વિષે પાંચેક પાનાંની નોંધ છે. એ માટે સંપાદકે લોકજન્યે જનુ' જોઈએ, લોક સાથે ઘરોળો બાંધવો જોઈએ, એમને સમજવા જોઈએ, એમના થવું જોઈએ. માટપ છોડવી પડે. ઘર, આફિસ, હાવાનખાતું છોડવું પડે. 'સેવકાય' શબ્દ નથી વાપરતા પણ એ જ અર્થ થાય. પોતાને વાર્તા સંલગ્નતાવતાં પણ આવડવું જોઈએ. તો જ એકની સામે દસ વાર્તા મળે. વાર્તા-પ્રેમ, લોકસાહિત્યપ્રેમનો પ્રતીતિ સામાને થવી જોઈએ. હા, કેટલાક સંપર્કો ખપમાં આવે. ગ્રામતા મહેતાજી, વેદ, કાટવાળ કે ગામોટો ઉપયોગી બને. પણ

એમની સાથે રહેવું પડે. લોકસાહિત્યના જાણીતા લોકોને ખોળી-જાણી લેવા પડે, ને હળતા-મળતા રહેવું પડે. સ્ત્રીઓમાં જાળવા ધરની સ્ત્રીઓનો ઉપયોગ કરી શકાય. ‘સારો અને સાચો બદલો તો એ લોકોની પ્રેમપૂર્વક કદર એ જ છે; અને તે જ સાધન આપણે વાપરવું જોઈએ.’ (૨/૧૩૩) આ વિષયના વ્યાપ તરફ ને પોતે છોડી દીધેલ મુદ્દાઓ તરફ પણ લેખક ધ્યાન દેરે છે.

આરમા પ્રકરણનું નામ છે ‘પાછળથી’. એમાં ચાર નોંધો છે : ‘વાર્તા વિષે થોડુંક’, ‘વાર્તા કહેનાર ખાસ શિક્ષક’, ‘વાર્તાનો જલસો’ અને ‘ઐતિહાસિક વાર્તાનું કથન.’

આનંદશંકરભાઈનું ‘નીતિશિક્ષણ’, અંગ્રેજીમાંની ગૂલ્ડની ‘Moral Tales’ પદિયારકૃત ને ભોગીન્દ્રરાવની વાર્તાઓ-કથાઓ, જ્ઞાનવિજ્ઞાનની કે ઇતિહાસની કે નીતિની કથાઓ વગેરે વાર્તા દ્વારા કથુંક કથવાના નિષ્ફળ પ્રયત્નો છે. પછી ‘ઝાંશીમાની શૈલી’ આવી. કેવી? ‘ઝાંશીમાનાં અકબંધ વાકચોવાળી વાર્તાને વીંખી નાખી, તેમાં વિશેષણો અને ક્રિયાવિશેષણોનો રંગ પૂર્યો, કુદરતનાં વર્ણનો ‘ભર્યા’ મનુષ્યસ્વભાવનાં લક્ષણ નાખ્યા ને વાર્તાને વધારે આકર્ષક બનાવવાના પ્રયત્નો થયા.’ (૨/૧૩૭) અહીં ‘ઢાઈનું’ નામ નથી પાડતા પણ મેધાણીકૃત ‘ઝાંશીમાની વાતો’ નજરમાં હોય એમ લાગે છે. લખે છે : ‘વાર્તામાં કહેવતોએ અને ઉપમા અલંકારોએ પેસારો કર્યો; વર્ણનો છલી વળ્યાં, વાર્તા શોભી ઊઠી.’ આમાં રહેલ કાકુ કળા શકાય એવો છે. કહે, શૈલી મનમોહક, સુંદરતાભરી, કાવ્ય જેવી, ટાંગેર જેવી પણ ‘આ દષ્ટિએ કહેવાની અને લખવાની વાર્તાઓમાં ફેર પડવા લાગ્યો છે અને લાગશે.’ (૨/૧૪૦) આ નિરીક્ષણ અને ચેતવણી સાચાં પડ્યાં છે!

ખીજી નોંધ અગત્યની છે. કહે છે કે, આજના વિશેષજ્ઞતાના યુગમાં દરેક શાળાના વિષયમાં જ નિષ્ણાત હોય એવો એક શિક્ષક જોઈએ. ગણિતમાં ગમે તેવો શિક્ષક ચાલે નહિ તો વાર્તામાં શા માટે ચાલે? “ઢાઈ શિક્ષક પોતાને વાર્તા કહેનાર તરીકે તૈયાર કરી શકે. તે પોતાનો વાર્તાલંકાર વધાર્યા જ કરે. વાર્તાનું શાસ્ત્ર જાણી જ લે. તે વાર્તા કહેવાનું ખાસ કામ” કરે. (૨/૧૪૩) “વાર્તાના સાહિત્યમાં તે એકલો સાહિત્યકાર કે...વિવેચકનું સ્થાન મેળવી શકે.” (૨/૧૪૪) “વાર્તા કહેવાથી માંડીને વાર્તામાંથી નીકળતી...ફિલસૂફીની મીમાંસા સુધી પહોંચે.” (૨/૧૪૪) (ગિજુભાઈ પોતે એમની આ આદર્શ કથાવિષયજ્ઞની કલ્પનાને મૂર્તિમંત રીતે ચરિતાથ કરે તેવા હતા, એમ અહીં ‘ઢાઈ’ને પણ લાગશે.) શાળામાં જેમ ચિત્રશિક્ષક, સંગીતશિક્ષક હોય એમ જ વાર્તાશિક્ષક હોય. એ ખાનગી ઘરોમાં પણ, જેમ ખીજા ટ્યૂશને જાય છે તેમ જાય. ગિજુ-

લાઈની આ કદપના સરસ છે. આપણે મન આ તરંગ કે કદપના ધારે; પણ એમની તો ગંભીર ભલામણ છે. પણ નાનાં, વાર્તા માટે રચરચતાં બાળકો માટેય વાર્તા તૈયાર કરવાની આજે માળાપોને ક્યાં પડી છે ? (આવી ઇચ્છાવાળા મા-બાપો માટે જ ખાસ વાર્તાશિક્ષણના વર્ગો ચલાવવાનું કોઈ કેળવણીકારોને કેમ સૂઝતું નહિ હોય ?)

ત્રીજું સૂચન છે, જેમ સંગીતના જણસા એમ વાર્તાના ગોઠવાય. ચોથું સૂચન છે, ઇતિહાસ જેવા વિષયો છૂટા ચરિત્રકથાના પદ્ધતિએ શિખવાડાય.

છેલ્લે, તેરમા પ્રકરણમાં 'વાર્તાના ભંડારો'ની યાદી આપતાં પહેલાંની નોંધમાં ફરીથી વ્યવહાર વાર્તાક્રમ આપ્યો છે : ૧ જોડકણીની કથાનો હલકાળ; ૨ કદપના કથાઓનો કદપનાવિહારકાળ; ૩ શૌર્યસાહસની વાર્તાઓનો કાળ; ૪ અદ્ભુત અને પ્રેમની કથાઓનો કાળ; અને ૫ અન્ય કથાઓનો કાળ. એમ પાંચ શ્રેણીને ઓતાના વયને ખ્યાલમાં રાખી, અનુસરવાનું છે. વળી કહે છે, જે વાર્તા સિખિત હોય તેને કહેવા યોગ્ય કરવી પડશે.

સ્થિત થોમસન પણ આરંભે જ આ વાત કરે છે : "It is clear, that the oral story need not always have been oral. But when it once habituates itself to being passed on by word of mouth it undergoes the same treatment as all other tales at the command of the raconteur. It becomes something to tell to a listener, not something to read."^{૧૭}

ત્રિજુભાઈ હિમેરે છે : "અત્યાર સુધીમાં વાર્તાનું સાહિત્ય જે જે ઉત્સાહી મનુષ્યોએ તૈયાર કરેલું છે તેમણે વાર્તાકથનનાં કિંમતી સાહિત્યો ભલાં કરી મૂક્યાં છે...પણ એ જાણો કાચો માલ છે..." (૨/૧૫૩) લગભગ અર્ધાં જ સંપાદનોને આ વાત લાગુ પડે છે !

ગ્રિમ્સની કથાઓની એક પ્રસ્તાવનામાં^{૧૮} જાણીતા કવિ ડબલ્યૂ. એચ. ઓડન પણ કહે છે : આ કથાઓ માળાપો જરૂર જરૂર વાંચે, કારણ કે આજે મા-બાપે પોતાનાં બાળકો પ્રત્યે ધ્યાન આપવાનું બધું જ કામ શાળાને સોંપી દીધું છે ! ઘરો નાનાં થયાં છે, માતાઓનેય સમય નથી, કૌમિક સ્ટ્રીપ્સ કે ટીવી-વ્યક્તિ ઘડતરના માધ્યમ તરીકે નિષ્ફળ રહ્યાં છે, વ્યક્તિ પર રાજ્યસત્તાનું આધિપત્ય દિવસેદિવસે વધતું જાય છે ત્યારે હવે તો પોતાનાં બાળકોના વિચાર ઘડતર પ્રત્યે દુલ્હા સેવવું જરાયે પોષાય એવું નથી. એટલે આવી કથાઓનું પ્રકાશન માળાપોના, પોતાનાં બાળકોને ભણાવવાના, કાળક્રમે વિદ્યુત્ત યથેષા, અધિકારનું પુનઃસ્થાપન કરે છે. એમણે ફરજ ખાતર પણ આ કથાઓ વાંચવી.

કાકાસાહેબે ગિજુભાઈની “બાળાવાતો” ભાગ બીજાની પ્રસ્તાવનામાં કટાક્ષથી પણ સાચું કહ્યું છે : “છોકરાઓ વિષે કંઈ પણ વાંચવાની તસ્દી લેવી એ માળાપોતું કામ નથી. મહેતાજીને પોતાનાં છોકરાં સોંપી દીધા પછી પોતાના મગજનું તે ખાતું તેઓ એકદમ બંધ કરે છે. છોકરાઓની ચિન્તા રાખવી, તેમની કેળવણીમાં રસ લેવો, એ તો તેમને મન પરધમ છે. વંદાદારીથી તેઓ તે ધર્મનો ત્યાગ કરે છે.”^{૧૮}

પણ જન્યત માળાપે આ સ્વધર્મ બળવો હોય તો કઈ રીતે બળવો ? ગિજુભાઈની માફક જ કવિ ઓડન કહે છે : “...not to treat printed fairy stories as sacred texts. It is always better to tell a story than read it out of book, and if a parent can produce what, in the actual circumstances of the time and the individual child, is an improvement on the printed text, so much the better.”^{૧૯} જે વાત ઓડને ૧૯૫૨માં સૂચવી, એ કઈ રીતે થઈ શકે એ સમજવતું શાસ્ત્ર ૧૯૨૩માં ગિજુભાઈએ આપ્યું ! આ પુસ્તક શિક્ષણશાસ્ત્રી, માળાપો અને લોકસાહિત્યના રસિયા કે લોકશાસ્ત્રના ચિંતક કે લોકકથા માંડનાર સૌ માટે અનિવાર્ય થઈ પડે એવું છે. જે કે આજે એસઠ વર્ષે પણ, ગિજુભાઈએ પુસ્તકાન્તે જે કહ્યું છે તે જ આપણે ભાગે સાચું રહ્યું છે : “અંગ્રેજી ભાષામાં આ વિષય ઉપર ખૂબ લખાયું છે. આપણી ભાષામાં આ પહેલવહેલો નવ્ર પ્રયત્ન છે.”^{૨૦}

સંદર્ભો

૧. કાલેલકર : ‘લોકવાર્તાની શૈલી’ એ લેખ. “જીવનભારતી”, નવજીવન, અમદાવાદ; ૧૯૩૭. પૃ. ૫૮
૨. એ.આ. ધનવન્ત : “ગિજુભાઈ”, રવાણી, અમદાવાદ; જુલાઈ ૧૯૬૩. પૃ. ૪૫.
૩. એજન. પૃ. ૬૧.
૪. વિગત માટે જુઓ આ જ લેખકની “વિદ્યાપીઠ”માંની લેખમાળા : “લોકસાહિત્ય - વિભાવના અને સંપાદન.”
૫. જુઓ “કાલેલકરના લેખો”, નવજીવન, અમદાવાદ; સં. ૧૯૮૦. પૃ. ૨૨૨.
૬. જુઓ ખંડ બીજાના ‘બે બોલ’ની નીચેનાં તારીખ-સાલ.
૭. “Folk-Literature of Bengal” C. U., Calcutta, 1920. સાર્થક. ડેમી, કુલ પાનાં ૩૬૦.
૮. પાઠક, ભારતલાલ : “ગિજુભાઈનું કેળવણીમાં પ્રદાન”, આર. આર. શેઠ. અમદાવાદ; ૧૯૭૮. (કલિન ૨૪૦) પૃ. ૧૬૫.
૯. Stit Thompson : “The Folktale”. Holt R. W., N. Y, ૧૯૪૬

સાધક ૧૬૪૨૪ સે. મિ. કુલ પાનાં ૫૧૦.

૧૦ કોલેક્ટર : “જીવનભારતી”, નવજીવન, અમ.; '૩૭. પૃ. ૨૮૧

૧૧. S T : The Folktale . ” 46 પૃ. ૪૦૬.

૧૨. એજન, પહેલા ખંડનું ખીજું પ્રકરણ

૧૩. “The Random House Dictionary of the English Language”ની Allied Publishers-દિલ્હી પ્રકાશિત, કોલેજ એડિશન, (1972)ના પૃ. 817 પર આ જર્મન શબ્દનો ઉચ્ચાર ‘મેખન’ આપ્યો છે, એમાં ફોને સ્થાને ‘એ’ (e) છે, ને ‘ન’ની પહેલાનો ‘અ’ (e) અનુચ્ચરિત બતાવ્યો છે. જર્મનમાં કદાચ અંત્ય ‘ન’ને સ્થાને નાસિકચોચ્ચાર હોય તો થાય ‘મેખન’ કે ‘મેખન’ નેવો. કોઈ જર્મન જાણનારે હવે આની સ્પષ્ટતા કરી આપવી જોઈએ (આનો ઉચ્ચાર ‘મશેન’ થાય એમ એક જર્મન વિદ્વાન કહે છે શિ. પં.)

૧૪. ઇસ્લામ, મઝરુલ (ફા.) : “A History of Folktale Collections...” Bengali Academy. Dacca; 1963. ૩મી, કુલપાન 336. પૃ. ૧૬૨.

૧૫. એફ. એ. સ્ટીલ : જન્મ ૧૮૪૭. ભારતમાં ૧૮૬૭માં આવી પંજાબમાં રજા-ન્યાયાધીશનાં પત્ની તરીકે; અને પંજાબની સરકારી શાળાઓ સાથે વર્ષો સુધી સંકળાઓમાં રજાં

રિચર્ડ ફેન્ટેક ટેમ્પલ : અલ્હાબાદમાં ૧૮૫૦માં જન્મ્યા. હેરો-ફેરિસજન કોલેજમાં ભણ્યા. ૧૮૭૮માં ભારતીય સૈન્યમાં ભરતી થયા. પછી પંજાબમાં ન્યાયાધીશ થયેલા. પંજાબની દંતકથાઓના ત્રણ ભાગો, ‘નોટસ ઓન્ડ કવેરીઝ’નું ૧૮૮૩થી ૧૮૮૭ સુધી સંપાદન કરેલું. ૧૮૮૫માં ભર્મિઝથુલ્ક વેળા ત્યાં ગયેલા. ૧૮૮૦માં જંગાળમાં હતા. આંદામાન-નિકોબારના કમિશનર પણ થયેલા. ૧૯૦૪માં નિવૃત્ત થયા. પ્રથમ વિશ્વ-યુદ્ધવેળા એમ્બ્યુલન્સ કમિટીના અધ્યક્ષ. ૧૯૩૧માં અવસાન. ત્યાં સુધી ભારતીય લોકવિદ્યાક્ષેત્રે સતત કાર્ય કરતા રજા અને સમૃદ્ધ સામગ્રી આપી.

૧૬. S. T. . ‘The Folktale’...; ૪૬. પૃ. ૫

૧૭. ‘Tales of Grimm And Aderson’ Selected by Frederick Jacobi, Jr; Random House, The Modern Library, N. Y. 1952. Introduction by W. H. Auden. પ્રસ્તાવના પૃ. xiv.

૧૮. કાકા : ‘કોલેક્ટરના લેખો’, નવજીવન, અમદાવાદ; ૧૯૩૪. પૃ. ૫૩૪.

૧૯. ઓડન. પ્રસ્તાવના, પૃ. ૧૪.

૨૦. ‘વાર્તાનું શાસ્ત્ર’ ખંડ ૨; પૃ. ૧૫૬.

રવીન્દ્ર પારેખ

સાહિત્ય અથવા જીવન ?

‘સાહિત્ય અને જીવન’, ‘સાહિત્યમાં જીવન’, ‘જીવનમાં સાહિત્ય’ જેવા અનેક મુદ્દાઓ પર વિદ્વાનોએ અભિપ્રાયો આપ્યા છે, પરંતુ અહીં, ભલે ચર્ચારૂપદ્ધત્તે તો પણ મારે જરા જુદી વાત કરવી છે.

કોઈ સરસ સાહિત્યકૃતિ હાથ લાંગે છે ત્યારે અભિપ્રાયો, ધોરણો યદલી કાઢવાનું મન થાય છે, પરંતુ જીવન જોડે જે રીતે પનારું પડ્યું છે એ જોતાં જે તે કલાકૃતિને અપવાદ ગણી લેવાનું અનૂન વધુ કામ કરે છે. આમ તો સાહિત્યને આ કે તે વાદ કે વિચાર જોડે ન લેખવતાં એને શુદ્ધ સ્વરૂપે જોવાનું વલણ પણ આપણે ત્યાં છે જ, પરંતુ એવી વિચારણા પણ સાહિત્યને જીવનથી અલગરીતે જોવા આઝી ટેવાયેલી લાગતી નથી.

એ સાચું છે કે સાહિત્ય જીવનથી લિન્ન ન હોઈ શકે, પરંતુ જીવન સાહિત્યથી લિન્ન હોઈ શકે છે એ વાત વિસારે પાડવા જેવી નથી. સાહિત્ય એ જીવન નથી, એ જ જીવન નથી, જીવનની ફેટલીક સામગ્રી ઓસરાય છે અને એનો કલાઘાટ કોઈ કૃતિ રૂપે પ્રકટે ત્યારે એ કૃતિ જીવનલક્ષી હોય તો પણ એ જ જીવન છે એવું કહી શકાતું નથી. સાહિત્યકાર કે કોઈ પણ કલાકાર જીવનમાંથી સામગ્રી ઉપાડીને કૃતિ સર્જે છે એ સાચું, પરંતુ એ સર્જન દરમિયાન જ કશીક એવી વિશિષ્ટ

પ્રક્રિયા થાય છે જે કૃતિને જીવનથી અલગ પાડે છે અને આ 'અલગ પડવું'ને ખીબ કશા જોડે ન સાકળી શકાય તો પણ કેવળ કલાકૃતિ લેખે આસ્વાદી શકાય એવી ઉદારતા ખીલવવાનું આપણને હજી એ ખાસ પરવડતું નથી તે બાબત ચિત્ત ગણાવી બેઠાંએ એમ બનવામાં થતા વિલંબમાં પણ કેવળ 'કલા ખાતર કલા'ના પ્રચલિત સૂત્રોના ઉપયોગ દ્વારા પ્રયોગશીલ ગણાઈ જવાની ઉતાવળ પણ કામ કરી ગઈ છે તે પણ અત્રે નોંધવું ધટે

હવે એ પ્રશ્ન સહજ જ થાય કે તો પછી સાહિત્યનો જીવનમાં ઉપયોગ શો ? એનો જવાબ હું 'કઈ નહીં' એમ આપું સૂચક રોજ જોડે છે એનો એને ઉપયોગ શો ? મા, બાળકને ઉછેરે છે, શા માટે ? એ મોટા થઈને પોતાની હાથલાકડી બને એ ઇચ્છાથી ? મતલબ કે જીવનમાં પણ કેટલાક કાર્યો એવા છે જે નાનામાં નાનો માર્ગ પણ કશાય સ્વાર્થ કે લોભ વિના, કેવળ એ કરવાનો જ આનંદ હોવાને લઈને કરે છે એવું જ સાહિત્યનું છે એમ બધા સુધી નહીં સ્વીકારાય ત્યાં સુધી સાહિત્ય વિશે સમજ કરતા ચેરસમજ ફેલાવાની શક્યતાઓ વધતી જ રહેવાની એનો અર્થ એવો કરવાની જરૂર નથી કે સાહિત્ય કોઈ ઉંઠેલ કદી નહીં આપે ઉંઠેલ મળે તો તેનો વાધો તો શો હોઈ શકે, પરંતુ ઉંઠેલ માટે એને બાંધ્ય કરવાનું વલણ -યાયયુક્ત નથી સાહિત્યને કદાચ ઉપયોગિતાવાદ જોડે ઝાઝો સંબંધ નથી, એ છે અને એનો જ આનંદ માણવો હોય તો માણી શકાય કોઈ પૂછે કે મેધધનુષનો ઉપયોગ શો ? તો એમ કહી શકાય કે એ છે એ જ એને માણવાનું હોય એમાંથી નફો રળવાનો ન હોય અગત રીતે હું એમ માનવા પ્રેરાયો છું કે સાહિત્ય, જીવનમાં ખાસ ઉપયોગી નથી, પણ એના હોવાના આનંદથી વ્યવિત રહેવાનું કદી પાસવે એમ નથી જીવન જટિલ છે એનો ઉંઠેલ શક્ય તે સરળતાથી સાહિત્ય આપવા મથે તો પણ એ ઉંઠેલ આપવાની જવાબદારી એને માથે નાખી શકાય નહીં વળી સાહિત્યે આપેલો ઉંઠેલ જીવનનો ઉંઠેલ બને જ બને એવો આગ્રહ પણ એની પાસેથી રાખી શકાય નહીં હાત કોઈ વાર્તામાં નાયક, બે નાયિકામાંથી એકની પસંદગી કોઈક સૂચક ઘટના પરથી કરી લે અને એ રીતે કોઈ નિર્ણય પર આવે તો ત્યાં વાર્તા તો પૂરી થઈ જાય છે, પણ જીવન પૂરું થઈ જતું નથી વળી વાર્તાનો ઉંઠેલ હંમેશા ખપમાં આવે જ એવું પણ ખાસ બનતું હોતું નથી ખાસ કરીને કોઈ દ્વિધાગ્રસ્ત પરિસ્થિતિમાં વાર્તાનો કે કોઈ પણ કલાકૃતિને અંત કોઈ સૂચક ઘટના દ્વારા આવે તો એ સ્પષ્ટ બને છે, પરંતુ જીવનમાં એવી સૂચક ઘટના હાથવગી હોય તો પણ એટલી સરળતા ઉંઠેલ બાળકે

બચતી નથી. ખીજું એક ઉદાહરણ લઈએ. કોઈ સંજ્ઞક પ્રેમસંદર્ભે એવી કૃતિ રચે જેમાં નાયક કે નાયિકા એકબીજાના વિરહમાં જિંદગી ખેંચી કાઢે. એ કથાંય સમાધાન પામે જ નહીં અને કેવળ સ્મૃતિને આધારે જીવવાનું કે મરવાનું શક્ય બતાવે. ખીજી કોઈ વાર્તામાં નાયક કે નાયિકા અન્ય વ્યક્તિ જોડે જોડવાઈ જઈને એકબીજાને ભૂલ્યા વિના જીવવાનું શક્ય બતાવે. વળી કોઈ કૃતિમાં એવું પણ બને કે પ્રેમી અને પ્રેમિકા એકબીજાને ભૂલી ન શકે, સાથે રહે ને કોઈકના મૃત્યુથી-દારુણ સ્મૃતિથી પીડાય, પણ પછી એવો વળાંક આવે કે કોઈ વ્યક્તિ તરફ અનાયાસ ખેંચાણ અનુભવાય અને એમ જેના વિના જિંદગી ન જાય એવું લાગતું હતું તે પ્રેમી કે પ્રેમિકાની ચેરહાજરી જુદા માગ સંપાદાવે. આવી ત્રણેય કૃતિઓ પુરસ્કારે છે તો પ્રેમને જ. પણ સાચો પ્રેમ કયો ? વાર્તાની રીતે તો ત્રણે કૃતિઓ ઉત્તમ પુરવાર થઈ શકે, પણ જીવનમાં ? જીવનમાં આવા ત્રણેય અંત એકસરખા આવકાયાં બને છે ? એકબીજા વિના જીવી કાઢવાની વૃત્તિ જીવનમાં કોઈ કલાકૃતિની તીવ્રતાથી ડોકાય છે ખરી ?

આનું કારણ છે. સાહિત્યમાં પાત્ર અનેક પરિમાણોથી, લેખકે નક્કી કરેલી સીમાઓ પરથી, તપાસાય છે એ સર્વજ્ઞની દૃષ્ટિએ બધું તપાસે છે અને જે તે પાત્રનો ન્યાયાધીશ બની કૃતિના કોઈ ઉકેલ કે અંત તરફ આવે છે જ્યારે જીવનમાં આવતી વ્યક્તિઓ ઘણું ખરું તો એકાદ પરિમાણ પરથી જ મપાય છે કે એના એકાદ પાસાનો જ પરિચય શક્ય બને છે એટલે સાહિત્યમાં જેમ પાત્ર અનેક દૃષ્ટિકોણો દ્વારા પ્રકટ થાય છે તેમ જીવનમાં હંમેશા બનતું નથી-એમાં તો ઘણુંખરું એકાંગી દૃષ્ટિને લીધે પાત્રો પૂરાં સ્પષ્ટ થવા જ પામતાં નથી અને ત્યારે કોઈ નિષ્ફળ કલાકૃતિમાં આવતા નિષ્ફળ જેટલો સરળ બનતો કે લાગતો નથી. ઉદાહરણ તરીકે પ્રેમની પરિકલ્પના સાહિત્યની છે એ જ જીવનમાં જેવા મળે છે ? વ્યક્તિનો પ્રેમ માટેનો તલસાટ સાહિત્યમાં અભિ-નિવેશી હોવાનું લાગે છે જ્યારે જીવનમાં એ હંમેશા સમાધાનલક્ષી હોય છે. એમાં અપવાદો બંને પક્ષે હોઈ શકે એ કબૂલ, પરંતુ બને છે એવું કે કૃતિમાં જેવા મળતી પ્રેમમીમાંસા જીવનમાં ફીકી પડતી અનુભવાય છે. શક્ય છે કે અહીં જ પેલું રસાયન-કૃતિને જીવનથી નોખું તારવવાનું સક્રિય હોય. એવી ઘણી કૃતિઓ આપણે વાંચીએ છીએ જેમાં પ્રેમી અથવા પ્રેમિકા લગ્ન ન કરી શકવાને લીધે એકબીજાના વિરહમાં મરણતુલ્ય વેદના અનુભવતાં હોય. હવે જો આ પ્રેમી અથવા પ્રેમિકા કોઈ ખીજી વ્યક્તિને પરણે ને જો એ કોઈ પણ રીતે પ્રેમી અથવા પ્રેમિકાને વિદ્વત્કર ન નીવડે, બલકે ઇચ્છિત વ્યક્તિ કરતાં ય વધુ સફળ પતિ અથવા પત્ની પુરવાર થાય, ખીજો કોઈ જ દોષ ન હોય, તો પણ

સાહિત્યમાં એ શક્ય છે કે એ પ્રેમી અથવા પ્રેમિકાનો વિરહ લેશ માત્ર ઓછો ન થાય જ્યારે જીવનમાં સમાધાનકારી વલણ અપનાવીને, જને તો મનને એકદમ ખૂણે સ્મૃતિને સજેવજે કરી લઈને પ્રેમી અથવા પ્રેમિકા જીવી કાઢે તો કયું તત્ત્વ કામ કરે છે અહીં ? પ્રેમની કઈ વ્યાખ્યા સાચી ? સાહિત્યની (કે અનુભવની ?) કે જીવનની ? ટૂંકમાં જીવનથી સાહિત્યને લાભ થાય છે, પરંતુ એથી જિંદગી થવાની શક્યતાઓ, કોઈ ભ્રમણામાં ન રાખીએ તો ઓછી રહેવાની

કેટલીકવાર સાહિત્યમાં અત્યંત મેધાવી પાત્રો પેતાની તેજસ્વિતા-ચૈતસિકતા પ્રકટ કરતા વિકસે છે અને એના દ્વારા અનેક પરિમાણો સિદ્ધ થતા આવે છે જ્યારે જીવનમાં સ્વાર્થરહિત ચૈતસિકતા ધણ ખરું અનેક પછડાટોનું, નિષ્ક્રિયતાનું વ્યવહારુતાનું કારણ બને એવા સંજોગો રચાતા આવે છે પેતાની સમજનું પીડાનું કેઈ સમાધાન એને મળતું નથી તીવ્રતમ મેધાની સમજ જેમ વિકસે તમ પીડા પણ વધે, એને એનામાં ચડિયાતા સ્તરે કામ કરવાનું બનતું નથી અને જે પરિસ્થિતિ કે લોકો વચ્ચે એ છે ત્યાં એની ચૈતસિકતા સુધી ન પહોંચી શકવાની બહુમતી-અસમજ એની સમજને સ્વીકારવાને બદલે એની સમજાઈને શકાયાં જીએ છે ત્યારે આ મેધા સાહિત્યની સરળતા કે શુણ્ણવતા જીવનમાં પ્રકટ કરી શકતી નથી અજુન કહે કે મને પક્ષીની આખ જ દેખાય છે તો એની અચૂક નિશાનમાજ તરીકેનાં પ્રતિષ્ઠા મહાભારતમાં અપનાવાય, પણ આજે કેઈ અજુન એમ કહે કે મને પક્ષીની માત્ર આખ જ દેખાય છે તો એની મસ્કરીઓ થાય-મૂરખ છે, આ આજાશ નથી દેખાતું ? આ ઝાડપાન, ધણુપખી નથી દેખાતા ? નક્કી આધળો લાગે છે જેવા આક્ષેપો થાય અને યુક્તિપૂર્વક પક્ષીની આખ વીધનારું તીર જ એની પાસેથી ચૂંટવી લઈને એનો આત્મવિશ્વાસ ખોઈ નાખવા એને મજબૂર કરવામાં આવે-તા, આ પરિસ્થિતિ છે જીવનની, જ્યાં સમજાઈ, સ્વાર્થરહિતતાઓ ધણ ખરું શબ્દ-ગુતામાં ખપે છે એવ સંજોગોમાં એનું સમર્થન કરનારી કલાકૃતિઓ અલભ્ય, આવકાર્થ, પરંતુ એ જીવનમાં ઝંખી લપચેગી ન જણાય એવી પરિસ્થિતિ છે નાનો હોતો ત્યારે એ વાર્તા વાંચેલી જેમાં એક મેર સાચું બોલવાને લીધે પ્રધાનપદ પ્રાપ્ત કરે છે અજના સંજોગોમાં એ સાવ અશક્ય નથી કે એટલે નિર્દોષ સાચું બોલવાને લઈને ગુનેગાર કરે દષ્ટિબિંદુ કલાત્મક રીતે બને સાચા હોઈ શકે સાચું બોલવાનો મહિમા પ્રકટ કરવાનું નક્કી કરનાર સર્જક હિતમ કલાકૃતિ સર્જ શકે તો ખીલે સર્જક અસત્યના વર્તાતા પ્રાધાન્યનો મહિમા યોગરવાનું ગૃહીત લઈને ચાલે તો એ પણ કલાકૃતિ સર્જ શકે ટૂંકમાં, વૃત્તિમાં મહિમા નક્કી

કરવાનું સર્જકના હાથમાં છે. એ ધારે તે ગૃહીત લઈને ચાલે અને એને સિદ્ધ કરવા કટિબદ્ધ બને. અહીં સત્તાનાં સર્વસૂત્રો કદાચ સર્જકના હાથમાં છે જ્યારે જીવનમાં કોઈ એકને જ હાથે સર્વ સૂત્રો સોંપાતાં નથી, કોઈ એકની સત્તાને વશ વર્તવાનું હંમેશાં બનતું નથી. અહીં કોઈ એકને ખસેડી દઈને કલાત્મક અંત સિદ્ધ થઈ શકતો નથી. અહીં ખસેડાવા કે ખસેડવા કરતાં ટકી રહેવાનું અનૂત વિશેષ કામ કરે છે. કૃતિ પર સર્જકનો કાબૂ છે, જીવનમાં કેવળ કોઈ એક સત્તાને વશ વર્તવાનું ઝાઝું બનતું નથી એટલે સાહિત્યનાં પરિણામે જીવન પર દૂરગામી અસરો પાડવાને બદલે કેવળ દિશાસૂચનની ગરજ સારે છે. કેટલીકવાર સાહિત્ય આદર્શને, મૂલ્યોને અનુસરે છે, જીવન સમાધાન-વ્યવહાર શીખવે છે, અને છતાં સાહિત્ય વિના જીવન અશક્ય ન બને તો ય, મુશ્કેલ તો બને જ છે. એને જોવા-તપાસવાનો દૃષ્ટિકોણ બદલાય નહીં, ત્યાં સુધી એ ઉપયોગિતાના માપદંડે મૂલ્યવાતું રહેશે અને સારી કૃતિઓ પણ એ માપદંડમાં ઊણી જીતરવાને લઈને નિષ્કળ જતી ય જણાશે.

દરિયો આપણે બધાએ જોયો છે. એ જ્યારે કેઈ પરદે દેખાય છે ત્યારે એ દરિયો નથી એમ માનવાની ભૂલ આપણે કરતા નથી. પરદામાં ક્યાંય જિંડાણ નથી. ક્યાંય પાણી નથી અને છતાં એમાં આપણે એકાસ્રાથે જિંડાણ કે ભીનાશ અનુભવીએ છીએ વળી એ સાથે જ એ કેવળ એક પરદો જ છે એવું પણ સમય આવ્યે આપણે, આપણને સમજાવી શકીએ છીએ-એવું જ સાહિત્યનું છે. એમાં જીવનની ઝાંખી થાય છે, પણ એ જ જીવન નથી અને એટલે જ એને નિરપેક્ષ રીતે જોતાં શીખવાની ટેવ આપણે પાડવી જોઈશે. એમાંથી જીવન મળે તો આવકાર્ય, ન મળે તો પણ આવકાર્ય. એના પર ઉપયોગી થઈ પડવાની શરત ન મુકાય તો જ એ જુદી રીતે ઉપયોગી થશે તે ન ભૂલવું જોઈએ.

રસિક શાહ

રસક્રીય સર્વવિત્તિ

હાઇડ્રોગરની તત્ત્વચિંતન પ્રવૃત્તિના કેન્દ્રીય વિષયમાં 'થિયરી ઓફ આટમ' પણ ગણવાયો છે. (જ્યોજ્ઞ સ્ટાઇનર) મુખ્યત્વે 'બીઈંગ એન્ડ ટાઇમ' અને 'ઓન ધ વે ટુ લેંગ્વેજ' પુસ્તકોના આધારે હાઇડ્રોગરનો 'લેંગ્વેજ ઓફ પોએટ્રી'નો પહેલો જ ભાષાવિષયક સર્વાંગી અભ્યાસ રજૂ કરનાર ડેવીડ વ્હાઇટે પણ સ્પષ્ટ જણાવ્યું છે કે હાઇડ્રોગરનો ઉદ્દેશ 'લીટરરી થિયરી' આપવાનો નથી. હોફસ્ટાડટર અનુદિત 'પોએટ્રી, લેંગ્વેજ એન્ડ થોટ'ની પ્રસ્તાવનામાં અનુવાદક સ્પષ્ટ રીતે જણાવે છે : 'આ સાત વિષયો 'રસમીમાંસા' (એસથેટિક્સ)ના શીર્ષક નીચે વિચારાવા ન જોઈએ - કલાની ફિલસૂફી' શીર્ષક નીચે પણ નહિ. હાઇડ્રોગરની કલા વિશેની વિચારણાને રસમીમાંસાના અથવા વિશાળ અર્થમાં જોને 'રસક્રીય અનુભૂતિ' કહીને ઓળખાવવામાં આવે છે એની સાથે નિરુપત નથી.' આમ છતાંય એની તાર્કિક વિચારણાના સૂચિતાર્થો રસમીમાંસા માટે છે એનો સ્વીકાર સાહિત્યકારોએ અને વિવેચકોએ કર્યો છે.

એમ કહેવાયું છે કે ફિનોમીનોલોજીના ઉદ્દેશો અને પદ્ધતિ તથા કલાના ખાસ કરીને કવિતાના ઉદ્દેશો અને પદ્ધતિ વચ્ચે ધણું મળતાપણું છે. જોડશે અંશે ફિનો. અનુભૂતિના હોવાપણાને 'ઈઝ-નેસ'ને જવાતા વિશ્વના

ચોતને ભાષા વડે શોધવાનો પ્રયત્ન કરે છે એટલે અંશ તાત્ત્વિક રીતે (એસેન્સ્યલી) સાહિત્યિક છે. મર્લોપોન્ટી વગેરે ફિનોમીનોલોજીસ્ટો સૂચવે છે કે સાહિત્ય ફિલસૂફીનું સૌથી વધારે આવું સ્વરૂપ હોઈ શકે. ‘પર્સેપ્શન’ (ઇન્દ્રિય-પ્રત્યક્ષતા) અને માનસિક અવસ્થા વિશેની પ્રમાણભૂત માહિતી પૂરી પાડવા માટે કલા - ખાસ કરીને કવિતા - અગત્યનો સ્ત્રોત છે. સાહિત્ય માત્ર છેવટે તો સંવિત્તિના પ્રદત્ત (ડેટા ઓફ કોન્સ્યનેસ)નું વિશ્લેષણ કરવામાં આવતું થાય છે. ફિનો. અને કવિતા સંવિત્તિના મહત્ત્વ વિશેની પૂર્વધારણાથી આગળ વધે છે.

‘પોએટ્રી એન્ડ પોએટીકસ’ના પ્રીન્સટન એન્સાઈક્લોપીડિયાવાળા લેખમાં ગેસ્ટન બાશેલાઈ, રોમન ઇન્ગાર્ડન અને મીશેલ ડ્યુફેન એ ત્રણ ચિન્તકોએ ખતાવેલ ફિનો. અને પોએટીકસ વચ્ચેના સંબંધોનો ઉલ્લેખ કરાયો છે. રસાત્મક અનુભૂતિને કોઈ ઉદ્દેશ નથી હોતો એ વાત પર એમણે ભાર મૂક્યો છે. રસ-ક્રીય સંવિત્તિનું જે પ્રદત્ત (ગીવન) છે તેની વાસ્તવિકતા કહેવાતી પરલક્ષિતા (ઓબ્જેક્ટીવીટી)થી જરાય ઓછી નથી હોતી.

આમ જોવા જઈએ તો ફિનોમીનોલોજીને વિશ્વના હોવા-પણા સાથે એની સંતૃપ્તા સાથે નિરુપ્ત છે. કવિતાને રસક્રીય પદાર્થ લેખે સ્વતંત્ર અસ્તિત્વ નથી હોતું. એ સંવિત્તિનો જ અંશ બની રહે છે એવું ફિનોમીનોલોજીકલ વિવેચકોનું માનવું છે. કવિતાની અનુભૂતિને પ્રણાલીગત રીતે રસક્રીય અનુભૂતિ કહીને ઓળખવામાં આવે છે અને સંવિત્તિનું જે પાસું એની સાથે સંકળાયેલું છે એને ‘રસક્રીય ચેતના’ અથવા ‘રસક્રીય સંવિત્તિ’ કહીને ઓળખવામાં આવે છે. આ ત્રણ વિવેચકોએ રસક્રીય સંવિત્તિનાં કેટલાંક લક્ષણો અને એનું સ્વરૂપ ખતાવ્યાં છે. ફિનોમીનોલોજીકલ પદ્ધતિના વિનિયોગથી રસક્રીય સંવિત્તિનું સ્વરૂપ કેવું હોઈ શકે એની તપાસ કરવામાં આવી છે. ચિંતન વડે ખતાવાયેલા સંવિત્તિના સ્વરૂપને જો સ્વીકારી લઈએ (ટેક ફોર ગ્રાન્ટેડ) તો એ પણ એક પૂર્વધારણા બની રહે એટલે એનું પણ કૌંસીકરણ (પ્રેક્ટીંગ) કરી લેવું પડે. એ કરવાને બદલે તપાસીએ : ‘રસક્રીય સંવિત્તિનું સત્ત્વ (એસેન્સ) શું છે અને આપણે એને કેવી રીતે શોધી શકીએ ?’ ડાનાલ્ડ મોન્ડીએફે આવી તપાસ કરી છે. એ તપાસમાં જોડે જોતરતા પહેલાં ફિનોમીનોલોજીકલ પદ્ધતિ વિશે થોડી વાત કરી લઈએ.

ગાડામરે ‘ફિનોમીનોલોજીકલ મુવમેન્ટ’માં કહ્યું છે : ‘વન ડેન નેવર લન્ધ ફિનોમીનોલોજીકલ એપ્રોચ ફ્રોમ બુક્સ.’ ડાનાલ્ડે અપનાવેલી પદ્ધતિથી થયેલા અનુભવનો એનો અહેવાલ જો કે આપણે પુસ્તકમાંથી પામવો પડશે. કદપક

શક્તિથી આપણા અનુભવ સાથે એની અનુભૂતિના અંશોનું અનુસંધાન સાધી શકાય.

પદ્ધતિ માત્ર ફિલસૂફી પર આધાર રાખે છે. ન્યુટોનિયન કાટેજિયન વિચિત્રતા અસર નીચે આવેલા માનવવિજ્ઞાને સંવિત્તિની તપાસને અશક્ય નહિ તો એ અર્થહીન બનાવી દીધી હતી - કારણ પદ્ધતિ તરીકે એ 'સંવિત્તિ'નો વિચાર જ નહોતું કરી શકતું. અહીં એ વિજ્ઞાનની પદ્ધતિને અને ફિનો. પદ્ધતિને સરખાવવાનું અભિપ્રેય ન હોઈ, એટલું જ કહીશું કે એના જે ઉદ્દેશ છે એ લક્ષ્યમાં રાખીને ફિનો. પદ્ધતિનો વિનિયોગ પ્રસ્તુત છે કે નહિ તે નક્કી થઈ શકે.

ફિનો. પદ્ધતિ પોતાની પૂર્વધારણાઓને તપાસે છે અને 'રીડકશન'ની મર્યાદાને શોધી કાઢે છે. મેલો પોન્તોએ કહ્યું છે : 'રીડકશન' સૌથી અગત્યનો પદ્ધતિ શીખવે છે કે સંપૂર્ણ 'રીડકશન' અશક્ય છે. છતાંય નિર્દય બનીને એ પોતાની પૂર્વધારણાઓનું વિશ્લેષણ કરીને એમને તપાસે છે અને નિષ્કર્ષ પર આવે છે કે ટેકનોલોજીકલ અને ઉપયોગિતાની કસોટીઓને બદલે 'સમજણ'ની કસોટી વધારે પ્રસ્તુત છે. એવી તપાસનો ફલિતાર્થ પરિણામકારી નીવડે એવો અથવા ટેકનોલોજીકલ ઔચિત્ય દરાવતો હોય એવો નવડે તો ફિનો. એ ફલિતાર્થને આવકારે છે-તકારતી નથી. 'સમજણ' ('અંડરસ્ટેન્ડીંગ')ના મંદમંદ એવરેસ્ટ નાછડે કહેલું યાદ કરીએ : 'ફાર એકિઝિટન્ટ-સ્પાલીઝમ, ટુ ફિલોસોફીઝ ઈઝ ટુ ડિસ્કાઈગ વોટ એકિઝિટન્ટસ એન્ડ નથીંગ એકિઝિટન્ટસ ઓફ લીય વી આર નોટ ઈમ્પ્રોવિઝેબલ એન્ડ ઈન્ડુસ્ટ્રીએબલ અવેર ઈટસ ઈન્સ્ટ્રુમેન્ટ ઈઝ નોટ પીસ ઓર પેટ મેથડ બટ લ્યુસીડીટી.'

અધી જ પરિસ્થિતિઓ 'વિશ્વમાં-માનવી' અથવા 'વિશ્વમાં જીવન'ની પરિસ્થિતિઓ હોઈ, એક અર્થમાં એવી અસ્તિત્વપરક પરિસ્થિતિઓના અભ્યાસ મનોવૈજ્ઞાનિક અભ્યાસ પણ કહી શકાય. એમ કહેવાથી 'ફિનોમીના' તરીકે એ પરિસ્થિતિનું મહત્ત્વ જરાય ઓછું થતું નથી. પ્રણાલીગત વૈજ્ઞાનિક તપાસનું પદ્ધતિએ આ તપાસ શક્ય નથી.

ફિનોમીનોલોજીકલ પદ્ધતિ વ્યક્તિ પાસેથી સતત સમગ્રતા માગે છે કહેવાત પ્રાયોગિક પદ્ધતિને એ તિલાંજલિ આપે છે એનો અર્થ એ નથી કે એને પાયાનું પ્રશ્નોનો સામનો નથી કરવો પડતો. પ્રાયોગિક પદ્ધતિ સામગ્રીની પરલક્ષિત (ઓબ્જેક્ટીવીટી)નો આગ્રહ રાખે છે. વિજ્ઞાનના 'ઓપરેશનલ' અર્થમાં 'અનુભૂતિ' પરલક્ષિતા નથી આપી શકતી. એટલે પ્રણાલીગત વિજ્ઞાન કોઈ પણ પદ્ધતિ વડે 'અનુભૂતિ'નો અભ્યાસ નથી કરી શકતું. વિજ્ઞાનની પદ્ધતિ અને વિશ્વાવન

એની સામગ્રીને નક્કી કરી આપે છે. ‘પરલક્ષિતા’ના આગ્રહ સાથે પદ્ધતિનું સામગ્રી પરનું આવું વર્ચસ્વ વદતોવ્યાધાત બની રહે છે. કિનો. અનુભૂતિનો અભ્યાસ કરવાની હામ લીડે છે. કિનોમીનાને વિભાવનાના કે દષ્ટિબિન્દુના ચોક્કસમાં બેસાડવાને બદલે એને જ બોલવા દેવાય છે-પ્રગટ થવા દેવાય છે. એને પોતાના સ્વરૂપે પ્રગટ થવા દેવા માટે વ્યક્તિએ સતત સન્નગ રહેવું પડે છે. કિનોમીનોલોજી પરલક્ષિતાનો અર્થ આવી રીતે કરે છે : ‘ઘટના પ્રત્યે વફાદારી એટલે પરલક્ષિતા (‘ઓખેઠકટીવીટી ઈંઝ ફાઈડેલીટી ટુ કિનોમીના’) વિરોધાભાસ તો એ છે કે અનુભૂતિ આંતરિક હેવાનું મનાય છે અને વાસ્તવિક જીવનમાં એનું કશું અસ્તિત્વ નથી. સાચેસાચ તો આપણી અનુભૂતિ-આપણે વિશ્વ તરફ અને બીજાઓ તરફ કેવી રીતે વર્તીએ છીએ એમાં વ્યક્ત થતી હોય છે. એના અભ્યાસને પ્રાયોગિક પદ્ધતિ વડે ન્યાય ન થઈ શકે એનો વિકલ્પ કિનોમીનોલોજીકલ પદ્ધતિ છે. એ કેઈ ચોક્કસ જડબેસલાક ઢાંચાવાળી પદ્ધતિ નથી. આનું નામ કિનોમીનોલોજીકલ પદ્ધતિ એવું કહેવાનું નથી. (ધેર ઈંઝ ને ‘ધી કિનોમીનોલોજીકલ મેથડ’.) એ પદ્ધતિઓને વર્ણનાત્મક પદ્ધતિઓ પણ કહી શકાય. *

આપણે એ પદ્ધતિનાં લક્ષણો વિશે એટલું કહી શકીએ કે (અ) જે વિષયની એણે તપાસ કરવાની હોય છે એને એણે ઓળખવાનો (આઈડેન્ટીફાઈ) હોય છે. એની તપાસ કરતી વખતે એની અનુભૂતિની પરિસ્થિતિમાં એની સાથે રહીને (બાય સ્ટેયાંગ વીથ ઇટ). (બ) એને વિશે ધ્યાનાત્મક રીતે (મેડિટેટીવલી) વિચારવાનું હોય છે અને આવી વર્ણનાત્મક પદ્ધતિ વડે એ જે કંઈ અસ્તિત્વ-પરક સ્ત્રૂ મેળવે એની સાથે એને સમજદારીપૂર્વક રહેવાનું હોય છે. કિનોમીનોલોજીકલ સંજ્ઞા વાપરીએ તો ‘હી હેઝ ટુ અન્ડરસ્ટેન્ડીંગલી ડેવેલ’.

અહીં જે પાયાની વાત આવી તે અસ્તિત્વપરક કિનોમીનાની તપાસ કરનારે પોતાની પૂર્વધારણાઓને શોધી કાઢવાની છે. એ દેખાય છે એટલું સહેલું નથી. આપણી બૌદ્ધિક અને ‘થિયરેટીકલ’ પૂર્વધારણાઓની પાછળ આપણી વ્યક્તિગત પૂર્વધારણા રહેલી હોય છે. અસ્તિત્વપરક સંદર્ભ રચીને જ એ પૂર્વધારણાઓ સુધી પહોંચાય. અને વિરોધાભાસ (પેરોડોક્સ) તો એ છે કે પૂર્વધારણાઓને શોધી કાઢીને જ અસ્તિત્વપરક સંદર્ભ છતો કરી શકાય ભૂતકાળમાં અથવા બાળપણમાં થયેલા અનુભવો વખતે મનમાં જે ગાંઠ બાંધી દઈએ અને વિશ્વને જેવાનું દષ્ટિબિન્દુ કેળવીએ એમાં એ પૂર્વધારણાઓનાં મૂળ રહેલાં હોય છે. ઘણી વાર એ પૂર્વધારણાઓમાં આપણે કશુંક સાંત્વન લેતા હોઈએ કે કશીક

* ગિજ્ઞાસુઓ પોલ દેલાગ્રીનું ‘કિનોમીનોલોજીકલ ચિયરી એન્ડ મેથડસ’ જુએ.

સલામતી સમજતા હોઈએ. એ પ્રદેશ નિરીક્ષણ કર્યા વગરની ક્ષિતિજનો હોય છે. 'એન અનએકઝામીન્ડ હેર ઈઝન' એને પ્રગટ થવા દેવાની અનુભૂતિ સહી. સલામતીની પદ્ધતિથી મુક્ત થવાના સાહસની તૈયારી માગી લે છે. આમ જોને ફિનોમીનોલોજીકલ પદ્ધતિ કહેવામાં આવે છે એ સાચા અર્થમાં તો જીવનને નાહસપૂર્વક જીવવાનો પદ્ધતિ છે એ પદ્ધતિના વિનિયોગ અગત જીવનના પ્રશ્નો અંગે કરીએ ત્યારે જાત સાથેના 'અસ્તિત્વપરક સત્ત્વના'નો અનુભવ બની રહે છે. (ઈટ બીકમ્સ એકઝાસ્ટેન્સિવ એન્કાઉન્ટર)

એક વખત એવા સામનામાં સફળતાથી ઝમૂંચ્યા પછી એ ક્ષિતિજને, અસ્તિત્વના વિસ્તારને, તપાસની દ્રુતિથી અજવાળા શકાય છે, ત્યાં રહેલી પૂર્વધારણાઓને એ શા માટે હોતી જોઈએ એવો પ્રશ્ન પૂછી શકાય છે. પરિણામે એ પૂર્વધારણાને અનુમોદન અપી શકાય છે, એમને તિલાંજલિ આપી દઈ શકાય છે અથવા બદલી શકાય છે 'અસ્તિત્વપરક પસંદગી' (એકિઝસ્ટેન્સિયલ ચોઈસ) અખત્યાર કરવાની તકને આવી તપાસથી નવો સંકલ્પ પ્રાપ્ત થાય છે. આપણે નવી અસ્તિત્વપરક પરિસ્થિતિમાં મુકાઈએ છીએ

આવી ફિનો પદ્ધતિ વડે માનવજીવનના કોઈ પણ ફિનોમીના માટે તપાસ આદરી શકાય એમાં વ્યક્તિ પોતે સહવાયલી હોવાથી એ તપાસ મર્યાદિત અર્થમાં સંશોધન ન રહેતા, અસ્તિત્વપરક આતરસૂઝની શક્યતાની યોજા બની રહે છે કહેવાતા મનોવૈજ્ઞાનિક વિષયો વિગે આ પદ્ધતિના વિનિયોગને કોઈ અસ્તિત્વપરક ઉપચાર—'એકિઝસ્ટેન્સિયલ થેરપી' પણ કહે પણ એ એનો મર્યાદિત અર્થ જ કહેવાય વાસ્તવમાં, કોઈ પણ માનવીય વિષય વિરોની આવી યોજા માનવીય પરિસ્થિતિની સમસ્તતા પર પ્રકાશ પાથરે છે. સ્વાભાવિક છે કે આવી યોજાની શરૂઆત અસ્તિત્વપરક મઠરવ—'એકિઝસ્ટેન્સિયલ સીઝની-રિકન્સ્ટ્રીકશન' થતી જોઈએ, એમાં અપણે પૂરેપૂરા ખૂં પવું જોઈએ અને અસ્તિત્વપરક મઠરવની દિશામાં આગળ વધવી જોઈએ.

આવી યોજાનું અંતિમ લક્ષ્ય અને પરિણામ વિચારને સમજાવેલી ચોકમાઈ કે નિશ્ચિતતા—કુશાક પ્રકારની 'સટીન્ડી' ન હોઈ શકે આવી યોજામાં ક્ષિતિજને વિસ્તરતી જતી હોય છે, નવી નવી પૂર્વધારણાઓ પ્રકાશમાં આવતી જતી હોય છે એનો સપૂર્વ કયાસ ભાગ્યે જ કાઢી શકાય હાથડેગરે કહ્યું છે કે 'એના સુધી આવી પહોંચ્યા એમ નહિ પણ હમેશા એના પંથે છીએ' એમ જ કહેવું પડે. આવી પદ્ધતિગરની આ મપરક યોજા 'ડાસીન'ની સંરચનાત્મક ભૂમિ છે અને એમાં પણ એના પંથે છીએ એમ જ કહેવું પડે આવી યોજા

ચદશઙ્ગા પસંદગી વાપરીને જ અટકાવી શકાય એવા તબક્કે એ તપાસ સંતે પ-
કારક રીતે પૂરતી અને છતાંય સંપૂર્ણ નહિ એવા એના વિશે સ્વીકાર કરવો પડે.

કવિતા વાંચતી વખતે કદિક થતી અનુભૂતિને આપણે રસક્રીય અનુભૂતિ
કહીને ઓળખાવીએ છીએ. આપણી એતનાનું રસક્રીય પાસું એમાં પ્રવૃત્ત થયેલું
હોય છે. ડોનાલ્ડ મોન્ડ્રીએક કહે છે, ‘મને એનું’ વર્ણન કરવામાં રસ છે. મારે
મોટે એનું’ મહત્ત્વ છે એમ કહીને એના સ્વરૂપ સુધી હું પહોંચી શકું તો
મારી સમજમાં વધારો થાય અને, રસક્રીય એતનાની શક્તિઓને હું વધારે
ખપમાં લઈ શકું.’

આ સંદર્ભને ખ્યાલમાં રાખીને ‘એકિઝસ્ટેન્સ્યલ-ફિનોમીનોલોજીકલ’ ફિલ-
સફીએ પ્રેરેલી પદ્ધતિએ ‘રસક્રીય એતના’ના થયેલા એક અભ્યાસનો * કંઈક
ખ્યાલ આપવાનું પ્રસ્તુત લાગ્યું છે.

ડોનાલ્ડ મોન્ડ્રીએક કહે છે : ‘આપણી અનુભૂત શક્તિઓના તંત્રના સીમાડાને
આપણે ખટું તપાસ્યા નથી. આ તપાસની શક્યતા મારી કલ્પકતાને ઉશ્કેરી
મૂકે છે. મારો ખેવના આ પ્રકારની છે. જેને આપણે અનુભવીએ છીએ એ
શક્તિઓનું સ્વરૂપ શું છે? એ શોધવાનું મહત્ત્વ શું છે? મારો જવાબ છે :
આપણી શક્તિઓની શક્યતા, એના ઉપયોગ અને એની મર્યાદા જાણવાથી
એને વધારે સારી રીતે વાપરવાની પસંદગીની શક્યતા જાણી થાય છે. માનવી
મોટે જ આ સંભવી શકે છે. યંત્રને આવી અભિજ્ઞતા હોતી નથી. મારે રસક્રીય
સંપ્રસૂતા નામની શક્તિની આવી તપાસ કરવી છે.-એ પહેલાં સંવિત્તિ એટલે
શું એ સમજવું રહ્યું.

‘હું’ એની વ્યાખ્યા નથી આપવાનો. સંવિત્તિનાં અનુભૂતિ પાસાંઓનું હું
વર્ણન કરીશ અને તમરા અનુભવોથી તમે એમાં રસ પૂરશે એવી આશા છે.
‘સંવિત્તિ’ એ વિશ્વમાં હોવું એથી મારી અનુભૂતિનો એક અંશ છે. માનવ-
આશ્રયનું એ માળખું (મેટ્રીક્સ) છે. એ આપણા ખુલ્લાપણાની (ઓપનનેસ)ની
નિદર્શક છે. કેમેરા જેવી યાંત્રિકતા એમાં ન હોવાને લઈને એનાં ભયસ્થાનો
પણ છે પૂર્વગ્રહો, ભૂલો, ભય વગેરે. સંવિત્તિનો દુરુપયોગ પણ આપણે કરી
શકીએ છીએ.

‘સંવિત્તિ કશાકને વિશેની હોય છે. એ અર્થમાં એને લક્ષ્ય હોય છે. અને

* એસ્થેટિક ફોન્સ્યસનેસ’ પાનાં ૩૫૬ થી ૩૭૬ પુસ્તક ‘એકિઝસ્ટેન્સ્યલ ફિનોમીનો-
લોજીકલ ઓલ્ટરનેટીવ્સ ફોર સાયકોલોજી’, સંપાદન : ડોનાલ્ડ એસ. વાલે અને માર્કિંગ
પ્રકાશન : ન્યૂયોર્ક, એક્સકર્ડ્સ યુનિવર્સિટી પ્રેસ, ૧૯૭૮. લેખના લેખક ડોનાલ્ડ મોન્ડ્રીએક.

સંવિત્તિ હેતુસંઘન (ઈન્ટેન્શનલ) છે. જેને વિશે સંપ્રજ્ઞાત હોઈએ એની 'સાથે' હોઈએ ત્યારે જ સંવિત્તિ હેતુસંઘન છે એમ કહી શકાય. એ કશીક અસ્તિત્વ ધરાવતી વસ્તુ નહિ, પરંતુ 'શક્ય સંબંધોનું' સંકુલ' છે, અનેકાદ સંરચના છે. આપણી સમજ માટે એ આવું સંકુલ હોય તો જીવવા માટે તો આધીય વધુ સંકુલ હોવા સંભવ. એ વિશેનાં વિધાનોને અમુક દૃષ્ટિબિન્દુથી જ અર્થ પ્રાપ્ત થાય એને પોતાનો અર્થ હોય છે અને આપણું કાર્ય એ અર્થને પ્રગટ કરવાનું હોય છે એવું એને વિશે ન કહી શકાય. આમ અર્થની ઉત્પત્તિમાં ચેતના ધટક અંશનું કાર્ય કરે છે-જે અર્થ મારે ઉપજાવવા હોય એની ઉત્પત્તિમાં.

'ચેતનાની વિશિષ્ટતા એ છે કે એનાં જે સચલનો (ફેક્શન્સ) વિશે તપાસ આદરીએ છીએ એ સચલનો જ એ તપાસનું કામ કરતાં હોય છે. રસક્રીય ગુણધર્મોની શોધમાં ચેતના પોતાને જ પ્રાર્થ છે. માનવચેતનાની આ ખાસિયત છે. રસક્રીય ચેતનાને એના સ્વરૂપે હોવા દેવામાં ચેતના મદદ કરે છે. આને 'એલ્ફ પ્રેઝન્ટ'ના પ્રાગટ્યનું દૃષ્ટાન્ત કહી શકાય.

'રસક્રીય ચેતના આપણી સમગ્ર ચેતનાનો જ અંશ હોઈ, એ અંશની ભાતને અલગ તારવી, એનો વિશદતા અને અર્થવત્તા પામવા આપણે સમગ્ર ચેતનાતંત્રને કામે લગાડી દઈએ છીએ. રસક્રીય ચેતના સાથે હું સંડોવાઈ છું ત્યારે હું કયાંથી આવું છું? (ઠહેર હું આઈ કમ ફ્રોમ ?) મારું દૃષ્ટિબિન્દુ કલકારનું છે, સાહિત્યકારનું છે, ચિન્તકનું છે? મારે રસક્રીય ચેતના જે સ્વરૂપે છે એ સ્વરૂપે શા માટે છે એનાં કારણો જોઈએ છે, સમજણ જોઈએ છે? આ તો પ્રાથમિક તબક્કાથી આગળના તબક્કાની વાત યઈ. હું આ પ્રશ્નો પૂછું છું ત્યારે મેં એક ચોક્કસ 'ફેન્ડ' લીધું હોય છે: હું સમજી શકું એવી વ્યક્તિ છું. મમજણ ધરાવતા અદના માનવીના સંદર્ભમાં મારે રસક્રીય ચેતના કયા સંબંધોનું તંત્ર છે તે પામવું છે. એક વાર હું એ સમજું તો એને એ રીતે સમજાવી શકું અને એ રીતે જીવી શકું. આ મારો આદર્શ છે.

તો આ 'સમજવું' એટલે શું? આપણે સાદું દૃષ્ટાન્ત લઈ એને ઝીણવટપૂર્વક તપાસીએ.

'હું પુરસ્તીમાં બેઠો છું. દેખાતું છે કે 'બેસવાનું' અને મારા શરીરને 'ટોકા આપવાનું' એ બે સંબંધ-તંત્રો જ્યાં એકબીજાને છેદે છે, ઓવરલેપ થાય છે અને આકાર ધરાવતા કોઈ પદાર્થમાં પરિણમે છે એને હું 'પુરસ્તી સમજું' છું. આમ 'સમજવું' એ મારું વ્યક્તિગત વર્તન છે જેમાં હું એક-

ખીજને છેદતા સંબંધ-તંત્રોનો સ્વીકાર કરી એક નવા સંબંધ-તંત્રને પામું છું. આમ અર્થની પ્રાપ્તિ એટલે જીવન્ત પરિસ્થિતિમાં કશાક સંબંધ તંત્રની પ્રાપ્તિ. આ સંરચનાને ખુરસીના 'વિચાર' સાથે કે એ કશીકે 'વસ્તુ' છે એમ કહેવા સાથે ગૂંચવી નાખવાની જરૂર નથી. 'વિચાર' કે 'વસ્તુ' સંરચના જે મૂર્ત છે એમાંથી થયેલું અમૂર્તિકરણ છે.

'રસપ્રીય'નો અર્થ 'ખુરસી'ના અર્થને ઘણો મળતો આવે છે. માત્ર એમાં એકખીજને છેદના બે કરતાં વધારે સંબંધ તંત્રો અથવા સંરચનાઓ સંકળાયેલા છે. કલાકૃતિ, એતું રસદર્શન, એતું સર્જન, જાત, અહમ્મી વ્યવસ્થા, મારું વિશ્વમાં હોવાપણું, લીલા, કલ્પનાશક્તિ, અતિક્રમણ, ઇન્દ્રિયપ્રત્યક્ષતા વગેરે અનેક સંરચનાઓ અહીં એક ખીજ સાથે અવળસવળ થાય છે. મારા વ્યક્તિગત વિકાસની મર્યાદામાં રહી હું આ તપાસ આદરું છું અને પ્રશ્નની વ્યાપકતા અને વિશાળતાને ધ્યાનમાં રાખીને મારા પદાર્થ તરફ મર્યાદિત દૃષ્ટિબિન્દુથી આવું છું.

'હું' આમ 'સમજું' છું ત્યારે હું જે કડું છું તેમાંથી હું મારું 'સ્ટેન્ડ' લઉં છું. અને સંરચનામાં ગૂંથાયેલા સંબંધો શોધું છું. પણ એમાં એક મોટી મુશ્કેલી છે. જેને માટે તપાસવું છે એને કેવી રીતે ઓળખવું કે આ રસપ્રીય ચેતનાનું દૃષ્ટાન્ત છે ?

'એક દેખીતી પદ્ધતિ છે - વધુમતિને. અભિગમ - 'કેન્સેન્સસ એપ્રોચ.' મારી તપાસની શરૂઆતના તબક્કામાં આ અભિગમ વસ્તુને હકીકત તરીકે ઓળખવા માટે 'આઇડેન્ટીફાય' કરવા માટે કામમાં આવી શકે. કલાના વિદ્યાર્થીઓથી લઈને કાર્યદક્ષ ધંધાદારી એવા બહુએક જણોને બહુમતી અભિપ્રાય લઈને નીચેનું એક દૃષ્ટાન્ત પસંદ કયું છે. કહેવાની ભાગ્યે જ જરૂર છે કે એ મારા વ્યક્તિગત અનુભવનું છે. એને બેધડક રસપ્રીય ચેતનાની સંરચનાનું દૃષ્ટાન્ત કહી શકાય.

'હું' એ વખતે સોળ વર્ષનો હોઈશ. રવિવારની અલસ બપોરે રેડિયો સાંભળતો હું નિરાંતે પડ્યો હતો. ખીથોવનની સીમ્ફનીની બહેરાત થઈ. અગાઉ મને એ સાંભળીને કંટાળો આવ્યો હતો. આજસમાં જ મેં રેડિયોનું સ્ટેશન ન બદલ્યું.

'સંગીત શરૂ થયું'. તરત જ હું એમાં ખેંચાયો. મને સમજતું નહોતું મને શું થતું હતું. મેં જોયું હું રડતા હતો. મારું શરીર ખુરસીમાં ખૂંપી જશે એવું લાગવા માંડ્યું. વ્યક્તિ તરીકે હું હવે ત્યાં ન હતો. હું રેડિયોમાં હતો,

સ ગીતમા હોતો, કયા તે ખબર નહોતી-હું સ ગીત સાથે તન્મય થઈ ગયો. સીમ્ફની પૂરી થઈ અને વ્યક્તિગત રીતે હું ખુરસીમા પાછો આવેલો હતો. હું મને પ્રકુલિત ઉત્તેજિત લાગ્યો. કશું કે મારી અંદર ફાટફાટ થઈ રહ્યું હતું નાચ મા થતું દબાણ શેના નિશે હતું એ ત સમજાયું પણ એક વાત અમનનંદ ગઈ હવે પછી સુ દર વસ્તુઓ સાથેનો મારો સંબંધ સીમ્ફની સાલગ્યા પહેલાં જેવો હતો તેવો તો નહિ જ હોય એ પળથી જ સુ દર વસ્તુઓ માર માટે વધુ સુ દર હોવાની-અને મારા વિશેનું આ નિરીક્ષણ સાચું નીવડ્યું છે.

‘અ ગીત સાથેની ‘અનુભૂત ઐક્ય’ રસક્રાંત એતનાનું એક આગતુ લક્ષણ છે આ એકતાનાં તપામનાં સ્વરૂપે રસક્રાંત એતનાના બીજા લક્ષણો મારે હું મોડેલ તરીકે વાપરીશ આ મારે ‘પ્રીવીલેજડ ઓબ્ઝર્વર’-અધિકૃત નિરીક્ષક-નાનગી બીજી પદ્ધતિ પણ મે અપનાવી છે સો એક વ્યક્તિઓ પર આ બંને પદ્ધતિઓ અજમાવીને ‘સ ગીત સાથે મે એકના અનુભવી’ એ પામ્નાનો અર્થવતા રોષવાનો મે પ્રમત્ત કર્યો એમ કરવામાં એનો તો અર્થ નથી એ શોધવાનું સહેલું નોકણું એકતાના અનુભૂતિને સખ્યા ‘એક’ સાથે કરો સંબંધ નથી. શ્રવણ કરનારનું સ ગીત સાથે નિતાત ‘આઈડે-ગીટીકેશન’ પણ એમ નથી, મારણ હું એમાથી બહાર પણ આવ્યો હતો, બને બલાયલો.

‘આ તોજે જે એકચની વત કરી જે બીથોવનની સીમ્ફની સાથેના ઐક્ય જેવા ઐક્યની એ એક્ય પહેલા બીથોવનમા હતું પછી એના સ ગીતમા હતું પછી એની સીમ્ફનીના બજવૈયાઓમા એ ફરી ફરીને જીવત બનીને પ્રગટ્યું પછી એ સ ગીત સાલગળ રાઓમા જીવત બન્યું — ‘વતનેસ એક ઈટ એન્ડડ ડેલીગ્ડ’ બિન્ન બિન્ન રીત વ્યક્ત થવા છતાં એ સૌમા જે અચલ રહે છે એવું એ ઐક્ય હતું મહો પાન્તીએ એને ‘સ રચનાતુ ઐક્ય’ કહીને એ જ ખાન્યું છે, રિચાર કે વસ્તુનું નહિ.

‘ત્રોજી પદ્ધતિ મે અજમાવી, નીવડેની પ્રતિભા (ગિનિયસ)ની સૂઝને મારી અનુભૂતિના માર્ગદર્શક તરીકે વાપરવાની પદ્ધતિ ‘બ્રેઈન સ્ટેમી’ જંબ ગિનિયસીસ’ આની અજમાયશની વાત કરતી વખતે હું મહો પાન્તીએ પોતાના ‘વનનની મ રચના’ સૂક્ષ્મ એક બિહેવિયર-પુનઃમા વિનિયોગ કરેલી આતરસૂઝનો હું ઉપયોગ કરીશ અને ‘રસક્રાંત સ વિત્તિથી હોઈ જઈ વતનના વિશાગ વિષય પર ધ્યાત કેન્દ્રિત કરીશ.

‘ઐક્યની અનુભૂતિ નિષ્ક્રિય અનુભૂતિ નહિ પણ સક્રિય માનવવર્તન છે. મે પસંદ કરેલી સો એક વ્યક્તિઓમા એ વિશે સ પૂર્ણ સમતિ છે મહો

પોન્તીનો અભ્યાસ એ દષ્ટિએ રસક્રીય સંવિત્તિની મારી તપાસ માટે ખૂબ પ્રસ્તુત છે.

‘વર્તનના ત્રણ પ્રકાર : ભૌતિક, જૈવિક (વાર્ષિક) અને માનવીય. સેન્દ્રિય તંત્ર વસ્તુ સાથે સીધું સંકળાયેલું હોય ત્યારે યત્ન વર્તન તે ભૌતિક વર્તન. મનોવિજ્ઞાનમાં ઉત્તરના પ્રતિભાવનું મોડેલ આનું શ્રેષ્ઠ ઉદાહરણ કહી શકાય. સેન્દ્રિય તંત્ર વસ્તુ સાથે કશાક સંબંધથી જોડાઈ જે વર્તન કરતું હોય તે જૈવિક. આવા વર્તનમાં પરિવર્તનશીલતા (એડાપ્ટીબીલીટી) શક્ય છે. પરંતુ માનવવર્તનમાં માનવચેતનાની કલ્પકતાના કારણે આ ક્ષમતા અનેકગણી વધારે છે. આથમતા સૂર્યનો સરોવરના પાણી પર પડેલો લીસોટો મને જકડી રાખે છે. હું ખસું છું એની સાથે એ ય ખસીને મારી સાથે ને સાથે રહ્યા કરે છે. ફેટલી સાદી વાત અને છતાંય ફેટલી વિસ્મયકારક! વિશ્વ એની સમસ્ત સમૃદ્ધિ જાણે મારી દિશામાં ઢેળતું ન હોય! આવા માનવવર્તનમાં નિરીક્ષક એક ઉધાડ ધરાવતા તંત્ર (ઓપન સીસ્ટમ)ના સંપર્કમાં છે. ભૌતિક અને જૈવિક વર્તન કરતાં આ માનવવર્તનમાં વધુ પરિવર્તનશીલતા, સર્જકતા અને કલ્પકતાને અવકાશ રહેલો છે. આ સંકુલ સંબંધરચના કશાનું પ્રતિનિધિત્વ નથી કરતી. વિશ્વ અને માનવીની પરસ્પર સંકળામણનું એમાં પ્રગટીકરણ છે. નિરીક્ષક અહીં એક નવી વાસ્તવિકતા પામે છે અને અર્થની ઉત્પત્તિમાં અને સંકુલ વ્યવસ્થાતંત્રની સંરચનામાં એ ભાગીદાર બને છે. ખીજા શબ્દોમાં, માનવીય રીતે વર્તનાર રસક્રીય ચેતનાયુક્ત વ્યક્તિ પ્રતીક ઉપજાવે છે અને વિશ્વની રહસ્યમયતા પ્રતીક બનીને પ્રગટ થાય છે ત્યારે માનવવર્તનની એ લાક્ષણિકતા બની રહે છે. ‘કાલ્’ યુગે ‘પ્રતીક’ સંજ્ઞા આ અર્થમાં ઘટાવી છે. પ્રતીકની રચના વડે માનવ રહસ્યમયતાના દ્વાર પાસે આવીને બિલો રહે છે.

‘ભૌતિક અને જૈવિક વર્તન માનવવર્તનના પેટાગણ છે, અને જેને હૃસ્વી-કરણ (રીડકશન)ના ઢાળ પર લપસવું છે એ સંકુલ માનવવર્તનનું વિશ્લેષણ પહેલા બે પ્રકારના વર્તનનાં ઘટકોનો ઉપયોગ કરીને કરી શકે છે. પૂર્ણ સંકુલ માંથી સાદી સંરચનાઓ સારવીને પૂર્ણની અવેજમાં એને મૂકી શકાય. રસક્રીય સંવિત્તિના સંદર્ભમાં જ રસક્રીય સંવિત્તિ અર્થવતી બની રહે છે.

‘ખીજા એક દૃષ્ટાન્તમાં ટેકરીની ટેલ પરથી ખીણ, નદી, ખુલ્લું મેદાન જોઈ રહેનાર વ્યક્તિએ કહ્યું, ‘ખૂબ શાન્તિનો અનુભવ થયો. સમસ્ત દરયો, ક્રિયાઓ સાથે હું તન્મય બની ગયો. હું જીવન્તતાનો, પૂર્ણતાનો અનુભવ કરી રહ્યો.’ ત્રીજા એક દૃષ્ટાન્તમાં ગ્રામીન દેવળને જોતાં જોતાં જ અનુભૂતિ થઈ તેની વાત

કરતી સ્ત્રીએ કહ્યું, ‘માંસલાના પથ્થરની તાકાત મને ખેંચી ગઈ, સમગ્ર દેવળ
જીવંત થઈ જઈયું. મારે માટે આ નવું હૃદય. હું જ સ્થાપત્ય બની રહી.

‘આ બન્ને અને બીજી એવી વ્યક્તિઓ સાથે એમની અનુભૂતિની વાતો કરતી
વખતે એમની લાગણીઓને વર્ણવવામાં મદદ કરતા મેં શોધી કાઢ્યું કે મને
‘સૂરની સાથે ગાવા’ સિવાય બીજી કોઈ ખેવના ન હતી. ઐક્યની મારી અનુ-
ભૂતિ સર્જનાત્મક હતી. હું સંગીતમય હતા ત્યાં સુધી એક નવો માનવ હતો
અને મારી સંઝોવણીને લઈને હંમેશાં માટે બદલાઈ ચૂક્યો હતો. જીવનની
અનેકવિધ એકતાઓને એ સંગીતના અનુભવથી અનુભવી રહ્યો હતો. શબ્દગદ્ય
બન્યા વગર ઐક્યની અનુભૂતિ એને માટે પ્રતીક બની ગઈ. સંગીત સાથેના
ઐક્યમાં એ પોતે જ પ્રતીક બની ગયો. લયમુક્ત બનીને એ રહસ્યની સન્મુખ
થઈ શક્યો. ‘અનનોન’ની દિશામાં એણે એક ગતિશીલ ઉપાડ અનુભવ્યો. બીજી
અનુભૂતિમાં, પેલી વ્યક્તિએ પોતાની હાજરી (પ્રેઝન્સ)ને વિસ્તરતી અનુભવી.
જે છે તેની સાથે અને વિશ્વમાં પોતાની સત્તાની સાથે તેણે એક નૂતન અને
વ્યક્તિગત સકળામણ અનુભવી. અનુભૂતિના વર્ણનમાં પોતે વાપરેલી ભાષા
એને અપૂરતી લાગી. માત્ર સંવિત્તિની જ નહિ, વર્તનનો પણ નવીનતા એણે
અનુભવી. ઐક્યની એની અનુભૂતિમાં કશીક પ્રવાહિતા હતી. સીમાઓ ધૂધળી
હતી. સ્થાપત્યની અનુભૂતિ કરનાર વ્યક્તિ એને શબ્દોમાં વ્યક્ત કરવા તેમાર
ન હતી. શબ્દો જે વ્યક્ત કરે અને એણે અનુભવ્યું તે બન્ને વિષયો જુદાં હતાં.
અનુભૂત વિશ્વ પર શબ્દોના વિષયનું આક્રમણ કરવામાં એને અપ્રમાણિકતા લાગી.

‘રસપ્રીય સંવિત્તિનો સળવળાટ અનુભવાય છે એવી અમૂર્તીકરણ પૂર્વેની
કક્ષાએ આપણે ભાગ્યે જ શબ્દો વાપરીએ છીએ. છતાંય અનુભૂતિની સમાનતા
સંકેતોના પથો બના રહે છે.

‘મારાં પ્રસ્થાનચિન્હોની પૂર્વધારણા એ હતી કે સંવિત્તિનો એક પ્રકાર ‘રસપ્રીય’
કહી શકાય એવો છે પરંતુ તપાસ કરતાં સમજાયું કે સંવિત્તિનો વિચાર એ
જ વધારે મૂળભૂત પ્રકારની મારી સંઝોવણીનું અમૂર્તીકરણ છે. સંપ્રગતાની
આંતરિક સૃષ્ટિને સંવિત્તિ કહી એની સાથે કામ પાડવામાં વ્યક્તિને એના
વિષયથી અલગ પાડવાથી રસપ્રીય સંવિત્તિના પ્રદત્ત (ગીવન્સ એન્ડ એસથેટિક
ફોન્ડેશનસ) સાથે કયાંક મેળ તૂટે છે. મારે સંવિત્તિ છે અને વર્તન પણ છે.
માર્ક્સ પેન્ટીએ સૂચવેલી સંજ્ઞા ‘અભિવ્યક્તિ’ (એક્સપ્રેશન)થી સંવિત્તિ અને
વર્તનની એકતા વધારે યોગ્ય રીતે દર્શાવી શકાય છે. આમ ‘રસપ્રીય સંવિત્તિ’ને
બદલે ‘રસપ્રીય અભિવ્યક્તિ’ સંજ્ઞા વધારે પાયાની હેઈ જીવન અને અનુભૂતિની

વધારે નજીક લાગે છે. 'રસક્રીય અભિવ્યક્તિ'ના સંદર્ભમાં જ રસક્રીય સંવિત્તિ વિશે મારી અમૂર્ત અને આંશિક એવના અવસ્થા બને.

'સંવિત્તિ રસક્રીયતાને સમજવા માટે જરૂરી અને યોગ્ય ભૂમિકા પૂરી પાડશે એ મારી ખીજી પૂર્વધારણા હતી. પરંતુ મેં જોયું કે રસક્રીય અનુભૂતિમાં સંડોવણી તો સમસ્ત વ્યક્તિની જ હોય છે. 'સંવિત્તિ' સંજ્ઞા તો જે વ્યક્તિ હોય છે એના એક પાસાનું અમૂર્તીકરણ જ છે. જે સંદર્ભમાં રહીને રસક્રીય સંવિત્તિ સંભવે છે એમાંથી એને બહાર કાઢી લેવાથી એના વિશેની સમજનો અચ્છાદન ન કરી શકાય.

'આમ જીવાતી અનુભૂતિના અને રસક્રીય અનુભૂતિના સંદર્ભમાં, સંવિત્તિએ ભજવેલા ભાગમાં અને સંવિત્તિ વડે નિરીક્ષાતા ભાગમાં મને રસ છે. હવે હું સંવિત્તિને 'અભિવ્યક્તિ' કહીને ઓળખાવું છું. આ અભિવ્યક્તિને એક કેન્દ્ર છે. એ કેન્દ્ર 'હું' છું. રસક્રીયતાની વાતમાં હવે 'વ્યક્તિગત રીતે સંડોવાયેલા હું' તરીકે આવું છું. પહેલા હું 'સમજવાના' દૃષ્ટિબિન્દુથી આવતો હતો એટલે પ્રદત્તાના એક અંશ સાથે જ 'પાટી'સિપેટ' કરતો હતો. આમ હું હવે મારો સંદર્ભ વિસ્તારું છું.

'મારી સમજના આ વિકાસને રખે કોઈ એક ઉપર એક ઈંટ મૂકીને ચણાતી ભીંત જેવો કૃમિક અને યાત્રિક ગણી લે. શબ્દ પાછળ શબ્દ કે વાક્ય પાછળ વાક્ય મૂકવાથી વધતા જ્ઞાન જેવો આ વિકાસ નહોતો. વાસ્તવમાં સમસ્તતાના એક ધૂધળા ખ્યાલથી મેં શરૂઆત કરી હતી. એમાં રહીને શોધાયેલા સંબંધોએ સમસ્તતાના ખ્યાલને વધારે સ્પષ્ટ કર્યો. એમ કરવાથી એના અંશોને વધારે યોગ્ય રીતે તપાસવા હું પ્રેરાયો. રસક્રીય સંવિત્તિ વિશેની મારા જ્ઞાનની આંતરિક સંરચના અને એના પરિવેશ સાથેનો એનો સંબંધ વધારે સ્પષ્ટ થયો. મારા જ્ઞાનના વિકાસમાં બિદી'ગ બ્લોકની નહિ પણ બહુપરિમાણી ભાત હતી. મેં શોધી કાઢ્યું કે રસક્રીય સંવિત્તિ માનવસંદર્ભની અંદર રહેલી જીવન્તતાની અભિવ્યક્તિનું એક પાસું છે.

એટલે હવે હું જીવનની અભિવ્યક્તિતા પાયા પર ચણતર કરતો કરતો મારી તપાસમાં આગળ વધીશ અને મારી સમજણને પ્રસ્તુત એવા સંબંધોનું અમૂર્તીકરણ કરી મારી શોધના 'ડાયલેક્ટિક'ને આગળ ધપાવીશ. જેમાંથી એ સ્પષ્ટ કરાયા છે એવી જીવનની અભિવ્યક્તિ સાથે હું એમને જોડી ન આવું ત્યાં સુધી મારાં તારતમ્યોનો કશો અર્થ નહિ રહે એ વાત હું નવા નવા તબક્કે પામતો જ રહ્યો છું.

‘ઐક્ય’ની દેખીતી લાક્ષણિકતાની જાંડી સમજ મેળવવામાં મને સમઝાયું કે ‘ઐક્ય’ ભિન્ન ભિન્ન સંબંધોના ઐક્યરૂપે પ્રગટ થતું હતું. સંરચના સાથે સંબંધિત હોય ત્યારે સંરચનાના ઐક્યરૂપે, વર્તનની માનવીયતા સાથે સંબંધિત હોય ત્યારે પ્રતીકના ઐક્યરૂપે અને વ્યક્તિ સાથે સંબંધિત હોય ત્યારે વ્યક્તિત્વના ઐક્યરૂપે પ્રગટ થતું હતું. આ વાત ‘રસક્રીયતાના ક્ષેત્ર’માં પ્રવર્તતા ઐક્યની વાત છે.

રસક્રીય સંવિત્તિ વિશે જે ભાત નજરે પડે છે તે કંઈક આવી છે—એકબીજા સાથે ગુંથાતા વ્યવસ્થાતંત્રોનું તંત્ર અથવા સંબંધિત સંરચનાઓમાં ઉદ્ભવતી સંરચના વ્યક્તિપણું (પર્સનલિટી), સજ્જતવ, કૃતિ, સજ્જવણી, આસ્વાદ, પ્રતીક એકતા, પૂર્ણતા, રમત, રહસ્યમયતા અભિવ્યક્તિ વગેરે સંરચનાઓ અરસપરસ ગુંથાઈ જતી હોય અને એમાંથી એક નવી જ સંરચના ઘડાઈ આવતી હોય તો એને રસક્રીય સંવિત્તિનું દૃષ્ટાન્ત કહી શકાય. મારી અનુભૂતિના સંદર્ભે પ્રમાણભૂત કહી શકાય એવું આ સાધારણીકૃત સત્ય છે. અનુભવ નિઃશેષ બનીને અનુભૂતિ બની રહે ત્યારે અનિવાર્યતયા એમાં રસક્રીય ગુણવત્તા આવી જ જાય છે.* અવી અનુભૂતિ પામવી એ કદાચ એક સિદ્ધિ ગણાય.

‘ઐક્ય’ની સાથે સંકળાયલા બીજાં લક્ષણોને આ રીતે તપાસી શકાય. એ લક્ષણોની જ ડાહ્યામાં તપાસ કરીને, સંવિત્તિ સાથે એને સંબંધિત કરતા સંબંધોને પ્રકાશમાં લવાય તો રસક્રીય સંવિત્તિની સમજ માટેના નક્કર પાયો નાખી શકાય.

‘અહીં’ એક વાત પ્રત્યે લક્ષ દોરવું રહ્યું. એક બીજા સાથે ગુંથાઈ જઈ રસક્રીય સંરચના ઘડતા વ્યવસ્થાતંત્રોમાંથી કેટલાંક તંત્રો બીજા અનુભૂતિએ વખતે પહોં હાજર હોય છે. માલિકને આવતો જોઈને પૂંછડી પટપટવતો ફૂતગો. મને લાગે છે કે યોગ્ય રીતે જ ફૂતરાનું વર્તન રસક્રીય સંવિત્તિ કહીને નહિ ઓળખાવાય. અભિવ્યક્તિ, સંરચના, આવેશ, સજ્જવણી સમાન ઘટકો છે પણ એ ઔ માનવ અનુભૂતિની કક્ષાના છે એમ ન કહી શકાય. અહીં મહત્વનાં ઘટકોનો અભાવ છે તે ‘પર્સનલિટી’ અને પ્રતીકાત્મકતા.

રસક્રીય વિશ્વ વિશે, આવા અધ્યાસથી ભિન્ન ભિન્ન પ્રકારની અને કક્ષાની અનુભૂતિઓને એકબીજાથી અલગ પાડીને ઓળખી શકાય. ઠા. ત. કલાકૃતિ સાથેના સંનિકર્ષથી થતી રસક્રીય અનુભૂતિ અને કલાકૃતિની ગેરહાજરીમાં પ્રાકૃતિક પરિવેશમાં થતી અનુભૂતિ.

* જહોન રુઝવેલ્ડ મળ વિધાન આ પ્રમાણે છે: “ગેટ એક્સપીરીઅન્સ હેવીંગ ટન દિસ ફોર્સ ટુ કુર્સીકમેન્ટ એન્ડ હેવીંગ થસ બીકમ એન એક્સપીરીઅન્સ, ઈન્બેન્-ટન્ડી હેઝ રામ એરથેટિક ક્વેસ્ટીયી.”

‘ફિનોમીનોલોજીનો ઉદ્દેશ વસ્તુને એના સ્વરૂપે પામવાનો છે. વસ્તુ એના મૂળ સ્વરૂપે કેવી છે એ પૂછવાનું નક્કી કરતા પહેલાં સંવિત્તિના સ્વરૂપ વિશે શું જાણી શકાય એ મહત્વનો પૂર્વતૈયારી છે. છખી પાડતા પહેલાં છખી પાડનારે કેમેરા, ફિલ્મ અને છખી પાડવાની પરિસ્થિતિ વિશે જાણકારી મેળવી લેવી જોઈએ.’

રસકીય સંવિત્તિની જાણકારી મેળવવાના આ પ્રોજેક્ટમાં આ અહેવાલ આપનારને વિકાસશીલતાનું એક પરિમાણ નજરે પડે છે. બે મહિનાથી માંડીને અગિયાર વર્ષનાં બાળકોના વર્તનનાં નિરીક્ષણથી અને બાળકના એની ભાષામાં વ્યક્ત થયેલા ઉદ્ગારોના અભ્યાસથી લાગ્યું છે કે અમુક ઉંમરે વ્યક્તિ અમુક કક્ષાની રસકીય અનુભૂતિ માટે તૈયાર નથી હોતી. યુગિયન મનોવિજ્ઞાની હાર્ડિંગના અને મર્લો પોન્તીના વિચારોના સૂચિતાર્થોનો અભ્યાસ કરીને લેખક એવા તારતમ્ય પર આવ્યા છે કે વ્યક્તિ જ્યારે રસકીય સંવિત્તિ સાથે સંકળાયેલી હોય છે ત્યારે વિકાસનો કોઈકનો કોઈક ક્રમ અસ્તિત્વમાં આવતો હોય છે. બળકેને પ્રદત્ત તરીકે મળેલી હોય છે તે ‘પ્રીમીટીવ સેલ્ફ’ હોય છે પણ એને ‘ઈગો’ નથી હોતો. ચોક્કસ સમયે ‘ઈગો’નો વિકાસ થવા માંડે છે. વ્યક્તિ પોતાના કોઈક અનુભવનું બયાન કરતા જ્યારે જ્યારે અતિક્રમણશીલ ઘટના (ટ્રાન્સેન્ડેન્ટલ ઈવેન્ટ)ની વાત કરે છે, એને ઉચિત ભાષા વાપરે છે ત્યારે ત્યારે એમણે જોયું છે કે મોટે ભાગે કશીક રસકીય સંવિત્તિના અનુભવ સાથે પેલો અનુભવ જોડાયેલો હોય છે. ‘સેલ્ફ’ અને ‘ઈગો’ વચ્ચે જેમ જેમ સમતુલા જળવાતી જાય છે અને એવી સમતુલા અનુભવાય છે ત્યારે રસકીય સંવિત્તિના સંદર્ભમાં વ્યક્તિ સાથોસાથ જ વિશ્વ સાથે વધારે સંડોવાયેલી હોય છે. એ લોકો ઘણીવાર કહેતા હોય છે કે રસકીય સંવિત્તિની અનુભૂતિ એમને પોતાની જાત સાથેના ગાઢ સંપર્કમાં લાવી દે છે. (ધે ગેટ ઈન ટચ વીથ ધેમસેલ્વજ) જે શક્યતાઓ એમણે પોતાનામાં કદાચેલી પણ નહિ અને વ્યક્તિત્વનાં જે પાસાંઓ વિશે તેઓ તદ્દન અજાણ હતા એ એમનામાં પ્રગટેલાં દેખાય છે. અનુભૂતિનું એક આગવું લક્ષણ એ છે કે એમની આ શોધના એકરૂર પાછળ અભિમાનની છાંટ નથી હોતી. એમની શક્તિઓ એમને બક્ષિસમાં મળેલી છે. કૃપા છે એની એમને પ્રતીતિ થાય છે અને એ શક્તિઓ વિશે નમ્રતાથી એઓ જવાબદારી સ્વીકારે છે.

અન્તમાં, લેખકને લાગે છે કે માનવ માટે પોતાની નિયતિની સિદ્ધિની દિશામાં પગ ઉપાડવા અને આગળ વધવા માટે રસકીય સંવિત્તિ એક મહત્વનો અને સ્વાભાવિક માર્ગ છે. એનાં સઘળાં લક્ષણો અને સંદર્ભ સહિત, રસકીય ‘ઈગો’ અને ‘સેલ્ફ’નો એવો સંપર્ક શક્ય બનાવે છે જેમાં ‘ઈગો’ ‘સેલ્ફ’ સાથે વધારે

જવાબદારીભર્યા વાસ્તવિક સુમેળ સ્થાપે છે. આમ, રસક્રીય સંવિત્તિ વિષ્ણુ સાથે વધારે અર્થપૂર્ણ (એટલે પ્રતીકાત્મક) સંપર્ક સાધવાની માનવીય રીત લાગે છે. 'જે છે' એની સાથે સંપર્કમાં આવી એની સાથે એકથ સાંધવાની એક રીત એ રસક્રીય સંવિત્તિ છે એમાં કશી શંકા નથી.

ફિનોમીનોલોજીકલ પદ્ધતિથી સ્વતંત્રપણે રસક્રીય સંવિત્તિથી પ્રભાવિત થઈ વિવેચકોએ અને ચિન્તકોએ કલાકૃતિના સંદર્ભમાં એનો વિચાર કર્યો છે. પુણે જેવા વિવેચક તરત ધ્યાનમાં આવે. માત્ર ડયુફેને જીવનના સંદર્ભમાં વાત કરતી વખતે રસક્રીય સંવિત્તિ વિશે કહ્યું છે, '... ગ્રહીત તાદાત્મ્ય સાથે સહ-અસ્તિત્વ ધરાવતી મનોવૈજ્ઞાનિક (ચૈતસિક) તાદરશ્યના લક્ષણયુક્ત રસક્રીય અનુભૂતિ—' એણે અને અન્ય વિવેચકોએ રસક્રીય સંવિત્તિનાં જે લક્ષણો બનાવ્યા છે એમાના એકને પણ મોન્ડ્રીએફની તપાસ નકારતી નથી. સાત્રે સંવિત્તિનું કરેલું ફિનોમીનોલોજીકલ વિશ્લેષણ અહીં યાદ કરીએ. એણે આપેલું એક મહત્વનું તારતમ્ય રજૂ કરી આ વાતને તત્કલ પૂરતી પૂરી કરીએ :

Consciousness inevitably involves Self-Consciousness. It involves transcendence and this is reflected in the structure of the self. Its activity is directed towards an ideal of totalisation. The self is a never ending process of self-completion.

રસક્રીય સંવિત્તિની મોન્ડ્રીએફની ફિનોમીનોલોજીકલ તપાસ આ બધાં જ લક્ષણોને પ્રગટ કરી આપે છે.

ક્રિટિક્સ-એવોર્ડ્સ-સન્ધાન : ૧૯૮૬ અને ૧૯૮૭

૧૯૮૬

૧૯૮૭

કવિતા : જટાયુ-સિતાંશુ યશશન્દ્ર	લગ્નરો—લાલશંકર ઠાકર
નવલકથા : બદલાતી સ્થિતિજ—જમન્ત ગાડીત	અમૂર્ષલોક—ભગવતીકુમાર શર્મા
ટૂંકીવાર્તા : સ્વપ્નવટો—રવીન્દ્ર પારેખ	વાર્તાવરણ—રાધેશ્યામ શર્મા
નાટક : અશ્વમેધ—ચીતુ મોદી	—શેઈ નહીં—
લક્ષિતનિબંધ : —શેઈ નહીં—	રમ્યાણિ વીક્ષ્ય—સુરેશ જોષી
વિવેચન : નવી ટૂંકી વાર્તાની કળામીમાસા —કિશોર બદય	કવ્યગૌતમ—હરિવલ્લભ ભાયાણી
સમૂહમાધ્યમ • (ટીવી) : ગઈનો દયજ્વરાય —હસમુખ બારાડી	(રંગમૂર્તિ) : માનવીની ભવાઈ —ભરત દવે
—અદિતિ દવે	

નિર્ણાયક : સર્વશ્રી ચન્દ્રકાન્ત ટોપીવાળા, શિરોષ પંચાલ અને સુમત શાહ

ગ્રંથસમીક્ષા

‘પ્રયોગશીલતાનું એક ચરમ બિંદુ’

(‘કલ્પતરુ’ - મધુ રાય, રત્નાદે પ્રકાશન, અમહાવાદ. પૃ. ૩૪૬ મૂલ્ય રૂ. ૪૪)
પ્રયોગશીલ નવલકથા લખવાનો એક ટૂંકો ધખારો આપણે ત્યાં છટ્ટા-
સાતમા દાયકાઓમાં ઊગીને લગભગ તરત જ આથમી ગયો. અને પછી
તો જાણે કશું ‘ય બન્યું’ જ ન હોય તેવા સાવ સાથે નવલકથા ફરી એક
વાર પુરાણ પરિચિત મર્ગોએ પાછી વળી ગઈ. પરંતુ ગણ્યા-ગાંઠ્યા
નવલકથાકારો એવા પણ છે જેઓ એમની આગવી છતાં એકધારી રીતે
પ્રયોગશીલ રહ્યા છે. મધુ રાય એ સૌમાં મોખરે છે. ‘ચહેરા’થી ‘કિમ્બલ
રેવન્સવુડ’ સુધીની કૃતિઓમાં એમની પ્રયોગશીલતાનો એક ગ્રાફ અંકાયેલો
દેખાય છે. ‘કલ્પતરુ’માં એ ગ્રાફનું એક ચરમબિંદુ છે. એમાં એમનો
પ્રયત્ન અનુ-આધુનિક નવલકથાને ગુજરાતીમાં અવતારવાનો રહ્યો છે.
એટલે ‘કલ્પતરુ’માં એમણે જે કાંઈ સિદ્ધ કરવા તાક્યું છે અથવા સિદ્ધ
કર્યું છે તેને તપાસવાનો અને મૂલવવાનો સંદર્ભ અનુ-આધુનિક કથા-
સાહિત્યના ચોક્કામાં, એની કથા-તરાહોમાં અને એની રચના-રીતિઓમાં
મળી આવશે. સ્વભાવિક રીતે જ, નવલકથા વિશે વિચાર કરવાના પરં-
પરાગત ઓળખે જેવાં કે પાત્રોલેખન, વસ્તુ-સંકલન, પ્રતીક યોજના,
કથનદેન્દ્રો આદિ અહીં આપણને ઝાંઝી મદદ કરી શકે તેમ નથી. અહીં
સ્થૂળ ઘટનાઓ કે પાત્રોનાં ‘જીવન’ની વિગતો અથવા એમના પ્રશ્નો ઉપર

ધ્યાન આપ્યા વિના મુખ્યત્વે 'કલ્પતરુ'ની ટેકનિક અને સરયના ઉપર ધ્યાન કેન્દ્રિત કરવાનો ઉપક્રમ સ્વીકાર્યો છે. અનુ અધુનિકોમાં પણ વિરોધ કરીને કુત્તર વોનેગ્રૂન જુનિયર અને એલ્ફે અપનાવેલી ટેકનિક તથા શૈલીનો એક ભારે પ્રભાવ મધુ રાયમા જોઈ શકાય છે. 'કામિની ના પ્રથમ શીર્ષક પૃષ્ઠને અહીં યાદ કરી લઈએ 'કિંગ્મલ રેવન્મલુડ'માં તે વોનેગ્રૂતનો સ્પષ્ટ ઉલ્લેખ પણ કરવામાં આવ્યો છે. 'કલ્પતરુ'માં આ પ્રભાવ નિષ્ક્રિયાત્મક બન્યો છે. પરંતુ આ મુદ્દો એક સ્વતંત્ર તપાસનો વિષય બની શકે તેમ હોવાથી અહીં એના વિશે વિગતે વિચાર કર્યો નથી.

'કલ્પતરુ' વિશેની ચર્ચાના આરંભમાં વિરોધ વિચાર માગી લેતા બે મહત્ત્વના મુદ્દાઓ આગળ ઉપસી આવે છે. એક તો આ નવલકથામાં પ્રયોજવામાં આવેલી એક વિશિષ્ટ કાળ યોજના અને બીજો, એ કાળયોજનાની સાથે સાથે તથા એની જ એક અસર રૂપે સિદ્ધ થયેલી ઘટના વિન્યાસની એક વિશિષ્ટ તરાઈ અહીં ઉમેરણમાં નોંધી શકાય કે મધુ રાય પેતાના હેતુઓની પૂર્તિ માટે એક કાર્યક્ષમ અને અતુરપ શૈલી અને રચના રીતિને પણ સફળતાપૂર્વક પ્રયોજી શક્યા છે.

આપણે આપણી તપાસની શરૂઆત નવલકથાના આરંભથી કરીએ. પ્રથમ પૃષ્ઠ ઉપર જ મધુ રાય કહે છે

'મુ બઈના નગરજનોએ એક મિનિટનું મૌન પાળ્યું, મુ બઈના મશીનોએ એક ક્ષણ ઉદાસી અનુભવી. ૨૦મી જૂને એક પ્રભાતે મુ બઈ શહેરનો તમામ કારભાર એક મિનિટ અધવચ્ચ, અચાનક અટકી ફરી પૂર્વવત્ ચાલુ થયો. સમયની શીથીની રેતી એક ક્ષણ અટકી ફરી શરૂ થઈ.'

સમયની આ વિરામાવસ્થામાં અથવા તો સમયના મૃત્યુ અને પુનર્જન્મ વચ્ચેની આ સ્તબ્ધ શાંતિમાં 'વિદ્યુતના અતર્ય હાથે કમ્પ્યુટર પ્રિન્ટર ઉપર આ કથા લખાઈ રહી છે.' (પૃ. ૨) સમય મૃતિ બાજુએ એકાદ ક્ષણ માટે સમય શૂન્ય થઈ ગઈ હોય તેવા ટાણે એક યાનિક પ્રક્રિયા દ્વારા આ નવલકથાને જન્મતી બતાવી મધુ રાયે એમાં પ્રયોજાયેલી કાળ યોજના તરફ એક આકર્ષક દિશારો પણ કરી લીધો છે.

નવલકથાના પ્રથમ શીર્ષક પૃષ્ઠ ઉપર જ મધુ રાય 'કલ્પતરુ'ને 'કમ્પ્યુટર દ્વારા રચાયેલી સર્વ પ્રથમ ગુજરાતી નવલકથા' ગણાવી છે. આ તૃતીની રચનામાં અપમા લેવાયેલું કમ્પ્યુટર તો સ્મૃતિ અદિ વિવિધ કાર્યો ધરાવના ઇલેક્ટ્રોનિક

ટાઇપરાઇટર અથવા તો વડે પ્રોસેસર પ્રકારનાં આધુનિક ઉપકરણોની લગભગ નજીકનું ઉપકરણ હોય એવું લાગે છે. આખી નવલકથા પોતે સ્વતંત્ર રીતે લખી શકે એવી ક્ષમતાવાળું સર્જનશીલ કમ્પ્યુટર તૈયાર થયું હોવાનું જાણીતું નથી. એટલે કમ્પ્યુટરના કટૂત્તવના પ્રપંચને સમગ્ર નવલકથાની રચના પાછળ કામ કરતા એક પરિણામકારી મૂળ સિદ્ધાંત તરીકે તપાસવાનો છે. આ સિદ્ધાંતનો એક વિસ્તાર પાછળથી ‘કલ્પતરુ’ ક્ષેત્રોનીને કેન્દ્રમાં રાખી આગળ વધતા કથા-પ્રવાહમાં થયો છે. પ્રથમ પ્રકરણમાં જ આ નવલકથાના પ્રકરણો, પેરેગ્રાફો, શબ્દો, કમ્પ્યુટરની ઝડપ વગેરે વિશે આંકડાકીય માહિતી આપવામાં આવી છે અને અંતે આખી નવલકથા ચાર મિનિટ અને છત્રીસ સેકન્ડમાં લખાઈ રહી હોવાનું જાણવાયું છે. અહીં આપવામાં આવેલા આંકડાઓનો એક બીજા સાથે ઝાઝો મેળ ખાતો હોય તેવું લાગતું નથી. એટલે અહીં પ્રયત્નપૂર્વક ગૂંચવાડો ઊભો કરવામાં આવ્યો હોય તેવું લાગે છે. તે જ પ્રમાણે આ નવલકથાના અંતે લેખક લવિષ્યમાં કમ્પ્યુટરની મદદ વિના પોતાની આવડત અને યુદ્ધિથી પોતાની જાતે જ પ્રાપ્ત માહિતીના આધાર પર અને ખૂટતી વિગતો પૂરી એક બીજી કથા (‘કલ્પતરુ’ ભાગ-૨) પ્રસિદ્ધ કરવાના ઈરાદાની જાહેરાત કરે છે. ગમે તેટલી આવકાર્ય હોવા છતાં, આ જાહેરાતને પણ ગંભીરતાથી લેવા જોવી નથી. આમ પણ ‘મુખજી’ બગદાદ ગયો નથી’ આપણને હજી સુધી કયાં મળી છે? એટલે ઓછામાં ઓછું, હાલ પૂરતું તો આપણે આ નવલકથાને એક સંપૂર્ણ-સ્વાયત્ત કૃતિ તરીકે જ વિચારવી જ રહી.

આવાં કથા-કપટો ‘કલ્પતરુ’માં ઠેર ઠેર વેરાયેલાં પડ્યાં છે. અને આમ પણ ચળારાકી એ મધુ રાયનો સ્થાયી ભાવ છે. પરંતુ એ ચળારાકીને આડે વિચારવાના મૂળમૂત મુદ્દાઓ વિચારવા જોઈએ નહીં. મધુ રાયનો મૂળ આશય તો કૃતિ, કર્તા અને કટૂત્તવ; પ્રક્રિયા અને પરિણામ; પાત્રો, વાચકો અને કથક, લેખક કલ્યાદિ વચ્ચેના આંતર-સંબંધોને કથાદેહમાં ઢાળવાનો અને એ સાધ્યમમાં એ સંબંધોને તાગી જોવાનો છે. અનુ-આધુનિક નવલકથાકારોના આ એક મહત્ત્વનો ઉદ્ધમ રહ્યો છે.

‘કલ્પતરુ’નો નાયક ડૉ. કિરણ કામદાર મૂળ ભારતીય પરંતુ અમેરિકાની એક વિશ્વભરમાં ફેલાયેલી મહાબાહો કમ્પ્યુટર કંપની સીસી એમના સંશોધન વિભાગનો અધ્યક્ષ છે. એનું કામ છે કમ્પ્યુટરનું કદ ઘટાડી એમની ક્ષમતા વધારવાનું. સત્તા અને સંપત્તિ અને પ્રાપ્તિના ધ્યેયની આડે કંપની બધા નીતિ-નિયમો અને મૂલ્યોની ધરાર અવગણના કરે છે. સીસીએમની આજુબાજુ નાની મોટી

અનેક શાખા પ્રશાખાઓ અને પેટા કંપનીઓ એક સ કુલ બળ પથરાયેલું છે એ સૌની પ્રવૃત્તિઓ અને પ્રતિવિધિઓ રહસ્યમય છે હો કામદારના સંશોધનોનો જેને સૌથી વધારે ખર્ચ છે એ સીસીએમની પેટા કંપની 'રાસ્કે' વિનાશક શસ્ત્રોના ઉત્પાદન અને વિક્રયમાં રોકાયેલી છે કુનિયામાં કોઈ ને કોઈ રીતે હિંસા, અશાંતિ, ત્રાસવાદ અને યુદ્ધનું વાતાવરણ સતત થયેલું રહે છે અને તો જ એના શસ્ત્રો વેચાતા રહે રાસ્કેની સૌથી મોટી ચિંતા પણ એ જ છે કેવળાવિદ રીતે જ, હો કામદાર આ નીતિ અન્ય વાતાવરણમાં ગૂંચળા મણુ અનુભવે છે અને પોતાના સંશોધનમાં સફળતા મળવાને ટાકણે જ એ સીસીએમમાંથી રાજીનામું આપી ભારત આવી બંધ છે પરંતુ સીસીએમ હો કામદારને સહેલાઈથી છૂટકી જવા દેવા તૈયાર નથી, તથા શામ્ દામ્ દમ્ અને ભેદના ભરચક પ્રયત્નો દ્વારા એને મહાત્ કરવાના પ્રયત્નો ચાલુ જ રાખે છે હો કામદારની આજુબાજુ ગુપ્તચરેની એક સઘન બળ મિછાવી દેવા આવે છે એના મિત્રો અને પ્રિયજનોના એક પછી એક રહસ્યમય રીતે ખૂન કરી દેવામાં આવે છે એના બધા પ્રયત્નોને નિષ્ફળ બનાવી દેના તેમ જ એની અદ્ભુત સિદ્ધિ રહસ્ય હાથ કરવા માટે હર સંભવિત યુક્તિઓ કામે લગાડવામાં આવે છે બમ્સુસી અને પ્રતિબમ્સુસી, વિદ્યાન અને રહસ્યના છુટાચલા ઘેર રંગની કથાની માવજત ચીલાચાલુ રીતિએ નથી થઈ એટલું જ અહીં નોંધવું

પશ્ચિમમાં તો ઔદ્યોગિક વિકાસના એક પરિણામ રૂપે ઔદ્યોગિક ક્રાંતિ આવી પરંતુ એની સાથે અનેક અનિષ્ટો પણ ફળ્યા ફૂલ્યા ભારતમાં યુરોપ અમેરિકા જેવી સાચા અર્થમાં ઔદ્યોગિક ક્રાંતિ આવી જ નથી । કામદારનું ખર્ચુ સ્વપ્ન છે—ભારતને ઔદ્યોગિક ક્રાંતિના ફાયડામાંથી પસાર થયાં વિન જ કમયુટર યુગમાં લઈ જવાનું એ માટેની એક જૂઠ્ઠા યોજના એ ભારતમાં આવતાની સાથે જ અમલમાં મૂકી દે છે આ યોજના અનુસાર મુળ્ય અને વસતિની વચ્ચે દરિયા કિનારે 'સ્પેશિયલ ડોમેનો નામની એક સ્વયં સંપૂર્ણ અને પૂરી રીતે આત્મ નિર્ભર વસાહતની સ્થાપના કરવામાં આવે છે, જેમ જીવનજરૂરી તમામ ઔદ્યોગિકત્વો અને સાધન સગવડો પૂરતા પ્રમાણમાં મળી રહે છે બધી જાળોતોની દેખભાળ, સ્કૂળ મંચલન સુધી શક્તિ વડે ચાલત સ્વયં-સંચાલિત કમ્પ્યુટર્સ મારફતે થતું રહે છે અને એ સમગ્રા ઉપરાંત લટમમાં ત્યાં એક વિરલ સુવિધા પણ ઉપલબ્ધ છે—'માથા ચક્ર' નામે જોળા ખાવવામાં આવેલું તિલકમી અસરવાળું એક સ્વયં-સંચાલિત યાંત્રિક ઉપકરણ જેના દ્વારા વિવાદ અને પ્રસાદના આધારે ઇચ્છા પ્રમાણે વધારી કે ઘટાડી

શકાય. ‘કલ્પતરુ’ની કથાનો આ કોલોની સાથે સંકળાયેલો પ્રવાહ એક કપોળ-કલ્પિત છે, રામરાજ્યની કલ્પનાને પણ આંખી પાડી દે એવી એક આદર્શવાદી તરંગનો છે. અને ‘કલ્પતરુ’ કોલોનીનો વિસ્તાર તો પરીકથાની રાજકુમારી માફક વધતો જ ન્ય છે. એ પછી ડૉ. કામદારનાં કમ્પ્યુટરો તથા ‘કલ્પતરુ’ કોલોનીના કિશોરો મુખર્ષી તેમજ અન્ય મહાનગરોની વીજળી, પાણી, જગ્યા, ખેત્રારી, અભાવ આદિ સમસ્યાઓનો ઉદ્દેશ રમતવારમાં લાવી દે છે. પરિણામ સ્વરૂપે આગળ ચાલતાં તો સમગ્ર ભારતનું કલેવર જોતજોતામાં બદલાઈ ન્ય છે.

આ તરંગ કથાના આરંભથી જ મધુ રાયની કલ્પના બાણે ધરી ગુમાવીને ગતિ કરે છે. ‘કલ્પતરુ’ કોલોની માટેની જમીનની વ્યવસ્થા અપટી વગાડતામાં થઈ ન્ય; એ માટેના નકશાઓ આદિ પસાર થઈ ન્ય અને સઘળી આવશ્યક મંજૂરીઓ પણ મળી ન્ય; ડૉ. કામદાર એના કમ્પ્યુટર સાથે થોડી રમત કરે અને અમેરિકાથી બાંધકામ માટેની બધી સામગ્રી હાજર થઈ ન્ય; સીસીએમ જેની અત્યંત શક્તિશાળી અને પહોંચેલી કમ્પની પણ ડૉ. કામદારની આ રમત સામે માત્ર હાથ જોડીને બેસી જ રહે; ડૉ. ફરીદ અલી અને ડૉ. પદ્મીની સહાયક લક્ષ્મીની રહેસ્યમય હત્યાઓ તેમજ શાસ્ત્રીજીના મકાનમાં થયેલા બોમ્બ વિસ્ફોટ જેમ ત્રણ અલગ અલગ ઘટનાઓને ડૉ. કામદારની ઉપસ્થિતિ સાથે સાંકળી લઈને ઝીણવટભરી તપાસ કરનાર પોલીસખાતું કે પછી અન્ય કોઈ સરકારી એજન્સી દ્વારા ઉલ્લેખ કરી શકાય તેવી સામાન્ય તરતપાસ પણ ન થાય તથા સૌથી વિશેષ તો, ‘કે લે નીતું’ અત્યંત અધુનિક કહી શકાય તેવું બાંધકામ એક સર્વકાલીન માનક-સમયમાં પૂરું થઈ ન્ય છે. સુખ સગવડનાં બધાં સાધનો અને ઉપકરણો ગોઠવાઈ ન્ય છે; કોલોનીમાં નિવાસીઓ રહેવાની શરૂઆત કરી દે છે એટલું જ નહીં, વસાહતની આસપાસ નવીન ઢબનાં ખેતરો પણ એટલી જ ઝડપથી રોપાઈ ન્ય છે ! તળાવો ખોદાઈ જવાની સાથે બગીચા પણ બનાવી દેવામાં આવે છે ! ડૉ. કામદારના અન્ય ત્રણ મિત્રો ફિઝિક્સમાં એમ.એ. થયેલા હોય અને એના જેવા જ મેધાવી તથા પ્રતિભાશાળી હોય એ તો ઠીક ડૉ. જવાહર પદ્મી ફિઝિક્સમાંથી છલાંગ લગાવી આંતરરાષ્ટ્રીય ખ્યાતિ પ્રાપ્ત સ્થપતિ બની ન્ય ! કોલોનીના બાંધકામ માટે કોઈ નિષ્ણાત સ્થપતિની ઉપસ્થિતિને એક કથાક્રીય આવશ્યકતા તરીકે સ્વીકારીએ તો પણ ડૉ. પદ્મીને ફિઝિક્સના વિદ્યાર્થી બતાવવાની કઈ આવશ્યકતા હતી એ સમજી શકાય તેવું નથી. અગંભીર-હળવાશભરી શૈલી પસંદથી મધુ રાયે અન્યત્ર વધારે સારું કામ લીધું છે. આ અંશોમાં તો ઊભડક અને ખેદરકાર નિરૂપણ માત્ર પ્રાપ્ત થયું છે. વિજ્ઞાનની

પીડિકાવાળી તરંગકથા પણ જ્યારે સંભવિતતા અને સ્વીકૃતિના ઉદારતમ મર્યાદાવર્તુળમાંથી બહાર નીકળી જાય ત્યારે સરવાળો તો કૃતિને જ શોષતું પડે છે. આ તરંગકથા એ 'કલ્પતરુ'ની કથાનો મુખ્ય તંતુ છે એવો દાવો ગભીરતાથી લેવા જોવો નથી. કારણ કે કમ્પ્યુટર્સ દ્વારા વિદ્યાસની અનેકવિધ શક્યતાઓના ખ્યાલ સાથે મધુ રાયે ખાસિશ રમત કરી છે. એ શક્યતાઓનો નવલકથામાં કોઈ કળાકીય વિનિયોગ કરવા તરફ એમનું લક્ષ જ નથી એમનું ધ્યાન કલાત્મક અન્યત્ર કેન્દ્રિત થયેલું છે.

વળી એક વાર આપણે 'કલ્પતરુ'ના પ્રથમ પ્રકરણ તરફ પણ વળીએ એના અત્સાગમમાં મધુ રાય આ નવલકથામાં પ્રયોજાયેલી એક વિશિષ્ટ પ્રકરની કાળયોજના વિશે પ્રાથમિક સ્પષ્ટતા આપે છે.

“આ કથામાં વર્તમાન, ભૂત ભવિષ્ય ત્રણે કાળ વધરાશે. આ કથા રચાયેલી છે. ઈ. સ. ૧૯૬૭માં પણ વંચારો એ પહેલા ઈ. સ. ૧૯૫૫ની આસપાસ આ કથા વચ્ચા એવું નિર્માયું છે. ભવિષ્યમાં બનનાની આ કથા વર્તમાનમાં વચ્ચારો કારણ કે રચયિતા બાર વર્ષ પહેલા જ આ કથા કહી દેવા માગે છે. સમય ચંત્રના સચાલનથી એ વસ્તુ સંભવશે.” (પૃ. ૧૮-૧૯)

આરંભમાં તો આ એક ગતકકુલ સાગે છે. ભવિષ્યમાં લખાયેલી કથા વર્તમાનમાં વંચાવાની છે. મધુ રાયની લાક્ષણિક ચળવળ! પરંતુ અહીં કુતરે વોનેગૂતની 'સ્પોટર હાઉસ-૫'ની કાળ-યોજના યાદ આવી જાય છે. વોનેગૂતનો નાયક બિલિ વિલગ્રીમ ભૂત કે ભવિષ્યના કોઈ પણ બિંદુએ પોતાની ઇચ્છા મુજબ ગતિ કરી શકતો હતો અને દ્રાક્ષામાંડે રવાસીઓ તો ઘણી બધી ક્ષણોને એક સાથે અવલોકતા જીવતા 'સમય થ્રૂ' અને એના સચાલન વિશે મધુ રાય ઝાઝી સ્પષ્ટતા કરતા નથી, પરંતુ આગળ ચલના એ પાછળની સૈદ્ધાંતિક ભૂમિક સ્પષ્ટ કરતા કહે છે...

“‘કાળ’ તે માણસના મનની કલ્પના છે.”

“...ભૂતકાળના ચિન્તકોના (વિચારના) આદોલનો વર્તમાન, ભવિષ્યના ચિન્તકોના મનમાં ઝીંપી શકાય છે. કામદારને સમજાયેલું (કે) માણસનું મન કેવળ રીસીયર જ નથી એ જ મન ટ્રાન્સમીટર પણ બની શકે છે.”

“કલ્પતરુનો વિચાર ડો કામદારનો પોતાનો નહીં પણ ભવિષ્યના કોઈ સ્વપ્ન-દૃષ્ટાનો વિચાર હતો અને ડો કામદારએ વિચાર ભૂતકાળમાં આજથી પાંચ સાત-દસ કે બાર વર્ષ પહેલાના સુખી મનમાં સ્વપ્નરૂપે પ્રવેશી શકે, અને ભૂતકાળ બધી ભવિષ્યની નવરચના કરી શકે-એ રીતે આ કથાના નિર્માણનું ખીચ રોપાયેલું.” (પૃષ્ઠ ૧૬૮-૧૬૯)

આમ ૧૯૯૫માં ડૉ. કામદારને 'સમય-વિવત્'નું રહસ્ય પ્રાપ્ત થઈ જાય છે. એ પોતાના કમ્પ્યુટર વડે સેંકડો માઈલ દૂરનાં કમ્પ્યુટર સાથે વાત પહેલાં પણ કરી શકતા હતા. હવે એમણે શોધી કાઢ્યું કે એ જ રીતે 'સેંકડો કલાકો' દૂરના વ્યક્તિત્વ સાથે પણ વાત કરી શકાય તેમ છે. આ રોમાંચક રહસ્ય લાખ્યા પછી ૧૯૯૫માં શ્વાસ લેતા ડૉ. કામદારે અત્યંત ૧૯૮૭માં શ્વાસ લેતા પ્રો. ફ્રીદ અલી સાથે વાત કરી હતી. આમ ડૉ. કામદારે સમયની એક ક્ષણે બે ક્ષણોનું ચલન અને એમની વચ્ચેનું સંધાન સિદ્ધ કર્યું હતું.

અને આ સિદ્ધિને વ્યવહારમાં ચરિતાથ કરી પોતાની નવલકથામાં મધુ રાય બક્ષીના સેન્ટિમેન્ટલ મિત્ર. અહીં વોનેગૂતનો પ્રભાવ તો છે જ, પરંતુ 'પળનાં પ્રતિબિંબ'માં હરીન્દ્ર દવેએ પણ ઘટના વિન્યાસની લગભગ આવી જ રીતિ અપનાવી હતી એ યાદ કરી લઈએ. આખી નવલકથાને નાનાં નાનાં, લગભગ સ્વતંત્ર લાગે તેવાં કથા-એકમોમાં વહેંચી નાખવામાં આવી છે. આ નાનાં એકમો તે નાના નાના મહત્ત્વગર્ભ પ્રસંગો હોય અથવા એક પ્રસંગશ્રેણીને યજ્ઞા નાનાં એકમોમાં વહેંચી નાખવામાં આવ્યાં હોય. ક્યારેક પાત્રોનાં ટૂંકા રેખા-ચિત્રો, કે પછી એમના ભૂતકાળ વિશેની કોઈ મહત્ત્વની માહિતી હોય. ક્યારેક તો કોઈ વિચાર અથવા કથાકાર તરફથી કરવામાં આવેલાં અવલોકનો, ટીકાઓ, અનુમાનો, આગાહીઓ આદિનું પ્રક્ષેપણ પણ કરવામાં આવ્યું હોય. એકમેકની સાથે મૂકવામાં આ એકમો સ્થળ અને કાળની દૃષ્ટિએ એકમેકથી ઘણાં કેંગોળાયેલા હોય, કનચિત્ત ન પણ હોય. આ એકમો કાય-કારણ સિદ્ધાંતથી સાવ પર હોય છે એવું નહીં, પરંતુ આ પ્રકારની ગોઠવણીને કારણે કાય-કારણની કોઈ કડીબદ્ધ શૃંખલા રચાવા પામે જ નહીં. આમ બાર-પંદર વર્ષના ગાળાના પ્રસંગો વિગતો યાદચ્છિક લાગે તેવા ક્રમમાં મુકાયાં છે. ક્રમની આ યાદચ્છિકતા આભાસી છે. કપોળકલ્પિતતા તંતુને બાદ કરતાં છૂટી છૂટી ઘણી બધી તિગતો અને અલગ અલગ ઘણા બધા પ્રસંગોને એકમેકની સાથે મૂકી આપવામાં મધુ રાયની ચાતુરી લગભગ સર્જકતાની નજીક નજીક પહોંચી જાય છે. પરિણામે ઘટનાઓનો આનુપૂર્વીક સંબંધ રચાતો નથી, સમયની રેખિક ગતિ ટૂટી જાય છે. ભૂત, વર્તમાન, ભવિષ્ય જેવાં વિભાજનો બાંહેધર અપ્રસ્તુત બની જાય છે. અને વાચકો તરીકે આપણે મુદ્રિત અને વ્યવસ્થાની બેહુકમીમાંથી પ્રમણમાં મુક્ત થઈ જઈએ છીએ.

ઘટના-વિન્યાસની આ વિશિષ્ટ તરાહને કારણે 'કલ્પતરુ'માં પાત્ર-નિરૂપણની તરાહ એવી જ વિશિષ્ટ બની છે, 'કલ્પતરુ'નાં પાત્રોમાં ક્રમિક વિકાસ નથી,

ક્રમિક ઉધાડ છે. પાત્રોમાં સ્થિત્યંતર નથી. અર્થાત્ તેઓ, જે છે તેમાંથી બદલાઈને, અથવા તો જે નથી તેમાંથી વિકાસ પામીને, કોઈ જુદી સ્થિતિને પામતા નથી. તેઓ જે છે તે જ છે. માત્ર આપણે એમને તેવા સ્વરૂપે ઓળખતા નથી. એમના વ્યક્તિત્વનાં અભ્યાસ પાસાં આપણી સમક્ષ એક પછી એક ખૂલતાં જાય અને આપણે આઘાત અને (અથવા) આશ્ચર્ય સાથે એમને નવા પ્રકાશમાં નવા સ્વરૂપે પામતા જઈએ. આ વાત જોટલી પાત્રોને લાગુ પડે છે એટલી જ ઘટનાઓને પણ લાગુ પડે છે. હકીકતમાં તો પાત્રોનું આ રીતનું નિરૂપણ અને ઘટનાઓની ઉપર વર્ણવેલી ગોડવણી પરસ્પરાવલંબી છે. 'કલ્પતરુ'માં સામાન્ય/ચીલાચાલુ રહસ્ય કથાઓમાં જેવા મળે તેવો સઘળો મસાલો છે. જનસૂત્રી; પ્રતિ-જનસૂત્રી, હિંસા, ખૂન, ભય, ત્રાસ...વગેરે. તેમ છતાં મધુ રાય એને એક ચીલા-ચાલુ ફ્રેન્ડ-ઈન-ઈટ નવલકથા બનતાં બચાવી શક્યા છે. 'કલ્પતરુ'નાં પાત્રો અને પ્રસંગો સતત રહસ્ય અને ગૂઢતાનાં જળાંમાં ઘેરાયેલા જ રહે છે. કુંગળીના પડ એક પછી એક જિંધે તેમ પાત્રો અને ઘટનાઓને વળેલા રહસ્યનાં પડ એક પછી એક ખૂલતા જાય અને તેઓ નવા રૂપ, નવી ઓળખ પામતાં જાય. તેમ છતાં ન છતાં થયેલાં રહસ્યોનાં આવરણ તો રહે જ. અને જ્યારે બધાં પડ ઊધરી જાય ત્યારે કુંગળીનું અસ્તિત્વ જ નથી રહેતું. કદાચ વાસ્તવનું સાચું સ્વરૂપ પણ આવું જ છે કોઈ દિશામાંથી નવો પ્રકાશ મળે, એકાદ નવો દષ્ટિ-કોણ સાપડે અને એકાદ આવરણ ખસી જાય આવરણ ખસે અને વાસ્તવને આપણે નવા સ્વરૂપે પામીએ, પરંતુ જોને ખચર છે કે આવરણો કેટલાંક છે? એટલે જ કદાચ 'કલ્પતરુ'ની અંતિમ ઘટના-કે પછી અપણે એને આરંભની ઘટના ગણીશું? ડૉ. કમ્બરનું મૃત્યુ, અથવા તો 'કલ્પતરુ' કમ્યુટરનું પોટકાઈ અટકી જવું, ન ઉઠેલાયેલું રહસ્ય જ છે. અને એટલે જ કદાચ, એટલે જ મધુ રાય જાહેર કર્યા વિના રહી શકતા નથી કે તેઓ આ જ રકમને અથવા તે સુધારા વધારાવાળી પણ આ જ રકમને નવાં સમીકરણોમાં ઢાળી ખીજ એક નવલકથા લખવાનો મનોબલ કરશે!

મધુ રાયે 'કલ્પતરુ'માં વાસ્તવના આ તત્પૂરતા અને બહુરૂપવદી સ્વરૂપને કથાદેહ આપવાનો પ્રયત્ન કર્યો છે. પરિણામે મુદ્રિત નવલકથા એનો એક પરિ-પૂર્ણ કલાકૃતિ તરીકેનો દરજ્જો ગુમાવી દે છે અને એક કામચલાઉ પાકનો દરજ્જો ધારણ કરે છે. વાચકોએ હવે સ્વીકારના છેકા ઉપર નિષ્ક્રિય રહેવાનું નથી. કૃતિષાક જે સામગ્રી પૂરી પાડે છે તેને પોતાની રીતે પોતાની પ્રતિક્રિયાઓ વડે નવેસરથી ગોઠવી, મૂલવી પોતાની નવલકથા રચવાની છે. વાસ્તવને, કથાનાં

વાસ્તવને અને કથાને આગવી વ્યાખ્યા, આગવું સ્વરૂપ આપવાનું છે. નવલ-કથાકાર એની પોતાની નવલકથાને એક વિશેષ સરસાઈની સ્થિતિમાં વાંચતો પ્રથમ વાચક છે. એટલે બીજી એક નવલકથા લખવાનો મધુ રાયનો ઈરાદો ચરિતાર્થ થાય કે ન થાય, એને ઉપરના સંદર્ભમાં સમજવાનો છે.

ચર્ચાના આરંભમાં આપણે ‘કલ્પતરુ’ને કમ્પ્યુટર દ્વારા લખાયેલી નવલકથા હોવાના દાવાને નવલકથાની રચનામાં એક પાયાના પરિણામકારી સિદ્ધાંત તરીકે ગણાવ્યો છે. અંતમાં એના એક મહત્ત્વના ફલિતાર્થને તપાસીએ. અહીં ઉપ-સ્થિત થતો સૈદ્ધાંતિક મુદ્દો કૃતિના કર્તૃત્વ authorship અંગેનો છે. ‘કલ્પતરુ’ના કર્તા મધુ રાય છે. એટલે આમ તો ચર્ચાને કોઈ અવકાશ નથી. પરંતુ કર્તૃત્વ અને સર્જન પ્રક્રિયાને કથાદેહ આપવાનો, એની કથા શક્યતાઓને કૃતિમાં તાગવાનો સહાન પ્રયત્ન કરવામાં આવે ત્યારે પરિણમતી કૃતિ નવાં પરિમાણો ધારણ કરે છે, નવા પ્રશ્નો ઊભા કરે છે, નવી અપેક્ષાઓ જન્માવે છે, નવી સંજ્ઞાઓ માગે છે.

ડૉ. કિરણ કામદાર પોતાના સંશોધન દ્વારા અદ્ભુત ક્ષમતાવાળા એક કમ્પ્યુટરની રચના કરે છે. વિરલતા ખરેખર તો તૈયાર થયેલા કમ્પ્યુટરમાં નથી એને સંસ્કાર આપવાની પદ્ધતિમાં છે. પરિણામ સ્વરૂપે ડૉ. કામદારના ચિત્તની મર્યાદા એ જ કલ્પતરુની મર્યાદા બની જાય છે. પછી તો ડૉ. કામદારે ગુજરાતી સહિત અન્ય ઘણી ભાષાઓ શીખ; અસંખ્ય પુસ્તકો વંચાવ્યાં; પોતાનાં અનુભવો, વિચારો, અટાળો, જ્ઞાન, લાગણીઓ, આવેશો, સ્વપ્નો એમાં રોપ્યા. ટૂંકમાં એ અચેતન પદાર્થમાં ‘પ્રાણ પ્રતિષ્ઠા’ કરી. આ કમ્પ્યુટર જ ‘કલ્પતરુ’ની રચના કરે છે. એ જ સાચો કથાકાર. પરંતુ પ્રાણ-પ્રતિષ્ઠા પછી તો કમ્પ્યુટર સ્વતંત્ર રીતે સર્જન કરવા માંડે છે !

“પણ હવે કમ્પ્યુટરના દિમાગે આ કથાને કબ્જે લઈ લીધો હતો, હવે ડૉ. કામદારના દેહા પ્રમાણે નહીં પણ કમ્પ્યુટર પોતાના ભેજના સુવાંગ આધારે આ કથા થડે છે.” (પૃષ્ઠ ૩૧૨).

અને ડૉ. કામદાર આ બધું માત્ર ફાટી આંખે જોઈ રહે છે. હવે જરૂર હતી ભૂતકાળના એક સહૃદયી સર્જકની જેના સુષુપ્ત મનમાં આ અદ્ભુત સ્વપ્ન રોપી શકાય. અને એવો સહૃદયી સર્જક એ બક્ષીનો સેન્ટિમેન્ટલ મિત્ર અથવા તો મધુ રાય. ડૉ. કામદાર, એનું કમ્પ્યુટર, કથાકાર અથવા રચયિતા. આપણે જે વાંચીએ છીએ અથવા વાંચી રહ્યા તે નવલકથામાંનો કથક બક્ષીનો સેન્ટિમેન્ટલ મિત્ર તથા મધુ રાય આદિ સૌની રેખાઓ સતત એકબીજામાં ભળતી રહે

છે અથવા એકબીજાથી અલગ ફેંટાતી રહે છે. અહીં આપણે આપણી જાતને આરે બાજુ ફેલાયેલાં દર્પણોની વચ્ચે પામીએ છીએ. 'કોણ કોણ' ગતિવિન્યાસ, 'કોણ કોણ સજ્જક', 'કોણ કોણ' મર્જન એ પ્રશ્નો કોઈ નિશ્ચિત ઉત્તર વિના માત્ર સતત પડવાવા કરે છે. બહીના એ સેન્ટિમેન્ટલ મિત્રને તો લાગે પણ ખરું કે કોઈ એના અનુભવો, એના મિત્રો, એની લાગણીઓ, એની આશાઓ, એના સ્વપ્નો વગેરેને ચોરીને એ સઘળાનો ઉપયોગ કરીને એની જ પાસે એક કથા રચાવે છે. અથવા તો કોઈ એના ઉપયોગ કરી, એના માધ્યમ દ્વારા વાચકો સાથે સીધો સંપર્ક કરે છે। વાસ્તવનું સ્વરૂપ અને સર્જનતાનું સ્વરૂપ, સર્જક, સર્જન-પ્રક્રિયા અને સર્જન વગેરે પ્રશ્નો સહીઓથી સજ્જકો, રિવેચકો અને વિચારકોને મૂઝવતા આવ્યા છે દરેકે આ પ્રશ્નોની માડણી પોતાની રીતે કરી પોતાના ઉત્તરો શોધી કઢવાના છે મધુ રાયની મથામણો 'કલ્પતરુ'માં આકારાઈ છે.

આ નવલકથાના ઘટના-વિન્યાસ અને પાત્ર-નિરૂપણની વિશિષ્ટતાની વાત આગળ થઈ ગઈ છે એની એક મહત્ત્વની મર્યાદા પણ જોઈ લઈએ 'કલ્પતરુ'ના બધા પાત્રો ઓટોમેશન ફિલ્મના પાત્રોની માફક દ્વિપરિમાણીય પાત્રો બની રહ્યાં છે. એમની છબી અને ગતિમાં એક પ્રકારની જર્જરીનેસ છે એમને નિરૂપતા રેખાઓ સીવી સરળ નથી. મધુ રાય પાત્રોને કોઈ ઈન્ટર સ્પેસ આપી શક્યા નથી. પરિણામે પાત્રોનું કોઈ આતર-વિશ્વ કે લાવ-જગત રચતું નથી જેમાં આપણે પ્રવેશી શકીએ, સામેલ થઈ શકીએ. મધુ રાય જાત્ર વાચકને કૃતિમાં સહભાગી થવા માટે દરેકે છે પરંતુ સહાયી વાચક કૃતિમાં સંડોવ થ તે માટેની કોઈ ભૂમિકા રચી આપના નથી પરિણામે સમગ્ર નવલકથાને કોઈ માનવીય પરિમાણ સાપડતું નથી. એક તર્ક કેપોળ કલિપન નિરૂપણ અંશમાં બાલિશ, જીલડક, અને અસંભવ તરંગો છે જ્યારે બીજા બાજુ, બસ્ટી, પ્રતિબસ્ટી અને હિંસાની ઘટનાઓવાળા સીમીએમની ગતિવિધિઓ નિરૂપતા અંશમાં નિરૂપણમાં સ્થૂળતા છે. કદાચ મધુ રાય ઘણા બધા પાત્રો, પ્રસંગો અને વિષયોને એક સાથે લઈ આવવાનો મોહ જતો કરી શક્યા નથી. એટલે એમની મોટા ભાગની શક્તિ તો એમને આ બધું જોઠવવા કરવામાં જ વપરાઈ ગઈ છે. એટલે સામગ્રી છે, ટેકનિક છે, પ્રયોગની નિશ્ચિત દિશા પણ છે-તેમ છતાં સામગ્રીનો રસપ્રાપ્ય, કથાપ્રાપ્ય વિનિયોગ કરવામાં જીણુપ વરનાય છે. જો કે ન્યાય ખાતર આપણે એટલું તો ખુશીથી કબૂલ કરવું પડે કે મધુ રાય કૃતિમાં જે કંઈ સિદ્ધ કરી શક્યા છે એનું મૂલ્ય અને મહત્ત્વ આપણે માટે તો ઘણું 'જીરુ' છે.

અંતમાં આ પ્રકારની સામગ્રી અને ટેકનિક નવલકથાકાર માટે તથા પરિણામ રૂપે સર્જાતી કૃતિ વાંચકો માટે ઘણા પડકારો સર્જે છે. સર્જતાની આશા રાખે છે. કોઈ એકમાત્ર અભિગમથી જ તપાસીએ તો એમાંનું ઘણું અધુન મહત્વપૂર્ણ આપણા ધ્યાનમાંથી છટકી જાય છે. પાયાની વાત તો એ છે કે આપણે પ્રશ્નો અને કંઈક સર્જતા સાથે કૃતિને પામવાનો પ્રયત્ન કરીએ છીએ. તેમ છતાં ‘કલ્પતરુ’ને અદુ-આધુનિક પરિપ્રેક્ષ્યમાં જોઈએ તો એનાં ઘણાં રહસ્યો છતાં થઈ જાય છે.

અસૂચીદોષ

—સતત લેખક

‘સર્જનાત્મક નવલકથા’ના પ્રશ્નો

(‘અસૂચીદોષ’ - ૧૯૮૫, ભગવતીકુમાર શર્મા. આર. આર. શેઠની કુ. મુંબઈ-અમદાવાદ. પૃ. ૬૦૨, મૂલ્ય. રૂ. ૭૮)

જેને આપણે સામાન્ય રીતે આધુનિક - એન્ટી નોવેલ - તરીકે ઓળખાવીએ છીએ અને જેમાં કાળગ્રસ્ત બની ગયેલી પરંપરાગત ચરિત્રચિત્રણ, વસ્તુસંકલના વગેરે વિભાવનાઓને ફગાવીને આગળ વધવામાં આવે છે એવી નવલકથાથી સાવ જુદી જ ધાટીવાળી, આધુનિક કહેવડાવવા માટે કોઈ પણ જાનના પ્રયોગો વિનાની અને છતાં પૂરેપૂરી ગંભીરતાથી લખાતી નવલકથા માટે કોઈ અવકાશ ખરો કે નહીં એવા પ્રશ્નના ઉત્તરમાં થોડીક નવલકથાઓની ગણના કરાવવી પડે. આ થોડી નવલકથાઓમાં ચરિત્રચિત્રણ અને સંકુલ કથાવસ્તુઓ ઉપર ભાર આપવામાં આવ્યો છે - તેમના ઢાંચા આમ તો વાસ્તવવાદી હોય છે. પરંતુ આદર્શવાદ - ભાવનાવાદના રંગે આ વાસ્તવિકતા રંગાયેલી હોય છે. આવી નવલકથાના એક સર્જક તરીકે ભગવતીકુમાર શર્માનું નામ ધરી શકાય. લોકપ્રિય નવલકથાથી આરંભ કરીને ‘સર્જનાત્મક નવલકથા’ની દિશામાં સતત ગતિ કરવા મથી રહેલા આ લેખક માને છે કે ‘આ કૃતિએ મને ભીતરથી કંઈક ધડ્યો છે.’ તેમને એમ પણ લાગ્યું છે કે ‘આ નવલકથા મારી પાસે કોઈ અગમ્ય તરવે લખાતી છે.’ તેમની પોતાની કેફિયતને સ્વીકારો ન સ્વીકારો આપણે માટે પરિસ્થિતિ બદલાતી નથી. મહત્વનો પ્રશ્ન સર્જક તરીકે આગલી કૃતિ કરતાં આમાં શું વધારે સિદ્ધ કરી શકાયું છે તે છે.

રમેશ ઝોઝઝે ‘ભિષ્મ્યૂલ’ની સમીક્ષા કરતી વખતે નોંધ્યું હતું કે ‘પરંતુ

શાંકારપદ અનૌરસતા કે નિશ્ચિત રૂપની અનૌરસતામાંથી મૂલવિહીનતા ની અભિ-
 જ્ઞતા જન્મે એ વિભાવનામાં જ કથાની મૂળભૂત સમસ્યા ઉન્મૂલ થઈ જાય છે.
 આમ કથાનું ઉદ્ભવકારણ કિંદ્રી ફોમ્યુલા જેટલું નાઈવ હોવાનું સમજાય
 છે.' (એતદ્-જૂન, ૮૩) આ ફિલ્મીકરણમાંથી મુક્તિ 'અસૂચ્છલોક' અપાવે છે કે
 નહીં એ મુદ્દો મહત્વનો બની જાય. 'અસૂચ્છલોક' ચાર પેઢીની કથા કહે છે -
 વિલાસી, સ્વચ્છંદી જીવન જીવતા ભદ્રશંકરની એક પેઢી, સોળ વર્ષની ઉંમરે
 શીતળાને કારણે આપો યુમાવી બેઠેલા અને ત્યાર પછી ભાર વર્ષ કાશીમાં
 વિદ્યાભ્યાસ કરી વતનમા પાછા ફરેલા નિગમશંકરની બીજી પેઢી, નવળી આપો
 હઈને જન્મેલા અને એ આપો પાસે વધારે પડતું કામ લેવાથી અંધ બની
 જતા તિલકની ત્રીજી પેઢી તથા તિલક અને સત્યાના લગ્નબાલ સંબંધોમાંથી
 જન્મેલા અને પાછળથી જ્યારે એની બધું થાય ત્યારે એની ઉચ્છિપ્ત ન બનુ-
 ભવતા પર્જન્યની ચોથી પેઢી. પણ નવલકથાના કેન્દ્રમાં પહેલી અને ચોથી પેઢી
 નથી. નિગમશંકર અને તિલકની એમ બે પેઢીની કથા કેન્દ્રમાં છે, ભદ્રશંકરને
 પાછલી વયમાં મોતિયો આવ્યો હતો, નિગમશંકર સેળમે વધે અંધ બન્યા
 અને તિલકે શોધનિષંધ તૈયાર કરતાં કરતા આપો યુમાવી, પર્જન્યને ચરના
 છે. આમ ચારેય પેઢીને સાંકળનારું તત્ત્વ અસૂચ્છલોક છે પણ સ્પષ્ટ છે કે વારસા-
 ગત અસૂચ્છલોક તો માત્ર ત્રીજી-ચોથી પેઢીમાં છે. ભદ્રશંકર વિલાસી, સ્વચ્છંદી
 છે એટલે તેમનો અસૂચ્છલોક રૂપકાત્મક છે, તિલકની પ્રિયતામા સત્યાનો પતિ
 વ્યવહારુ, ભાવનાશૂન્ય, ધનલંપટ હોઈ એનો અસૂચ્છલોક પણ રૂપકાત્મક છે;
 તિલકની બહેન જીવી ઈક્ષા આદર્શવાદી, આદિવાસીઓની સેવા કરવામા જિંદગી
 વીતાવવા માંગતા સમ્રાજ નામની ડોક્ટર સાથે પરણે છે. અને ડોક્ટર ત્યાનાં
 સ્થાપિત હિતો સામે - તેમના અસૂચ્છલોક સામે સદા ઝઝૂમતો રહે છે અને છેવટે
 જન યુમાવી બેસે છે આ બીજા પ્રકારનો અસૂચ્છલોક થયો. સ્થૂળ અસૂચ્છલોકને
 જ્ઞાનના અંશે કઈ પરાસ્ત કરવા નિગમશંકર અને તિલક ઝઝૂમે છે અને તિલકને
 સહાયભૂત થવામાં લેખકની દૃષ્ટિએ અત્યંત મહત્વના કૃષ્ણ દ્વૈપાયન નામના
 કવિવર અને સંસ્કૃતિશ્રુષ્ઠ મહત્વનો ભાગ ભજવે છે. સ્થૂળ અસૂચ્છલોકને
 અતિક્રમીને સૂક્ષ્મ અસૂચ્છલોક સુધીની સમસ્યાનો આ નવલકથા સરળતાથી
 સામનો કરે છે કે નહીં? - સ્થૂળ સૂક્ષ્મ અસૂચ્છલોકની સામે ઝઝૂમવા માટેના
 આધારો નવલકથામાંથી કઈ રીતે જીપગરી કાઢવામા આવ્યા છે એનો વિચાર
 કરવો પડે

આ નવલકથાની વસ્તુસંકલના રેખાચિત્ર છે; સેળ વર્ષની વયે નિગમશંકરના

અંધ બનવાની ઘટનાથી માંડીને તેમના મરણ સુધી અને તિલકનું જન્મથી માંડીને તેના જીવનમાં આવેલા એક નિર્ણાયક વળાંક આગળ સમાપ્ત થતી કૃતિની સંકલના મહાકાવ્યની વસ્તુસંકલનાને અનુસરતી હાજે. આ નવલકથા ત્રાજા પુરુષની કથનપ્રકૃતિએ આલેખાઈ હોવા છતાં બધાં પાત્રોની ભીતર લેખક આપણને લઈ જતા નથી - નિગમશંકર અને તિલકની ભીતર જ આપણને લઈ જાય છે - ક્યારેક ખીજ પાત્રની ભીતર લઈ જવા માટે પત્ર, ડાયરી જેવી યુક્તિપ્રયુક્તિઓનો ખોટો ઉપયોગ કરવામાં આવ્યો છે. આ નવલકથાના બે ભાગ પડી જાય છે. પૂર્વાર્ધમાં કેન્દ્રસ્થાને નિગમશંકર છે અને ઉત્તરાર્ધમાં કેન્દ્રસ્થાને તેમનો પુત્ર તિલક છે. આ બે અર્ધને સાંકળવામાં કશીક સુરેલી વરતાયા કરે છે અને સાવધાનીથી વાંચનારને હાજે કે ખીજ ભાગની નવલકથા એ ખીજ જ કેઈ નવલકથા છે અને તે પણ પૂર્વાર્ધની 'અસૂયલોક' કરતાં ઊતરતી કક્ષાની. આમ એટલા માટે કહેવું પડે છે કે નિગમશંકરના મૃત્યુ અને એથી જરા આગળ ચાલીએ તો તિલક અને સત્યાના મિલન સુધીની નવલકથા કંઈક ત્રિશિષ્ટ પ્રકારની 'સજ્જનાત્મક' કૃતિ નીવડી છે. પરંપરાગત ઢાંચા પાસેથી જેટલું કામ કઢાવી શકાય એટલું કઢાવવામાં ભગવતીકુમાર શર્માને સફળતા પ્રાપ્ત થઈ છે. આ પાછળ રહેલી ભૂમિકાઓ જોઈએ.

ચર ચાર પેઢી સુધી વિસ્તરતા 'અસૂયલોક'નો આરંભ તપ સો - પહેલેથી જ એ લોકમાં સજ્જ આપણને લઈ જવા માગે છે - 'સાંજ ટાણાના આથમતા સૂર્ય જેવું' ત્યારે આ નગર હતું... આંધળી ગતિને લીધે શહેર સતત અને ખૂબ હાંફે છે. બત્તીઓના ઉન્માદી ઝગારાથી તેની દષ્ટિ ધૂંધળાયા કરે છે...' 'આખોની જગ્યાએ માત્ર બે ખાડા ટકવીને જીવતા માણસો પણ કોઈની આંખોમાં સરખી ઝડપા વગર, સંદેશવાહક કપૂતરની જેમ, સોંસરવા ચાલી શકતા તેવા એ સમયનું નરવું, નિરાંતવું નગર પછી તો...' 'શિયાળું સાંજ સરખી કે જ્ઞાનસના આધરાળા ગોળા જેવી આંખી ધબ્બ આંખોની ચિકિત્સા માટે શહેરમાં પહેલવહેલું ડૉ. શ્રીધર તાંબોરકરનું દવાખાનું બિઘડ્યું હતું.' કૃતિના આરંભે જોવા મળતાં આ બધાં કલ્પનો આવનારા અસૂયલોકના છીદાર બને છે અને એનાથી એક વાતાવરણ રચાય છે. આ વાતાવરણમાંથી જ અસૂયલોક અને એનો પ્રતિકાર કરનારા માનવીઓ પ્રગટવાના છે. આ આરંભની સાથે અંતને મૂકી જુઓ - 'જગન્નાથજીની મંદિરની મૂર્તિઓ પરના પાટા છૂટી ગયા છે અને જયજયકારથી દિશાઓ ભિન્નરહી બેઠી. ખીજ દોરડાંઓ પણ ખેંચાયા. ગુલાલના નાનાં નાનાં પણ ઘટ્ટ વાદળોથી રંગાયેલી હવાને વીંધીને સૂર્યનાં કિરણો ડોકાયાં, ચોમેર

ફેલાયાં. રથનાં મોટાં પૈડાંઓએ કિચ્ચાટ કર્યો. રથ આગળ વધ્યો - વધતો જ રહ્યો.' અસૂર્યલોકથી સૂર્યલોક - આ બે ગિંદુની વચ્ચે કયા વિસ્તરે છે.

આવી જુલદ નવલકથામા આરંભ લાલે કોઈ આકસ્મિક ઘટનાથી થાય પણ પછી પાત્રોના જીવનને વળાંક આપતી ઘટનાઓ કેવી રીતે ઘટતી બધ છે અને એના દ્વારા ચરિત્રોની રખાઓ કેવી રીતે સ્ફુટ થતી બધ છે એની તપાસ કરવી જોઈએ. મેળ વરસની ઉમરે નિગમશંકરના જીવનની એક 'ઝળાંઝળાં' ક્ષણે કાળા રીંછના લોહીના બડા લટ ફેલાતી જેમ અચાનક અંધારું પથરાઈ વળ્યું.' નવલકથાના આરંભ માટે શીતળાના આકસ્મિક વ્યાધિના ભોગ બનતા નિગમ-શંકરના જીવનની ઘટના ઉપર, ભવિષ્યની ઘટનાઓ આધાર રાખે છે. લેખક ભદ્રશંકરના પાત્ર વિશે ખપપૂરતી વિગતો કહીને પ્રધાનમૌહુને વિવેક બળવે છે. નવલકથાની દિશા નિશ્ચિત કરીને નિગમશંકર ઉપર ધ્યાન કેન્દ્રિત કરવા માગતા લેખક એકએક આંખો ગુમાવી બેસનારની વેદનાને સરળતાથી વાચા આપવા માગે છે. નિગમશંકરને અંધકારમાંથી બહાર કાઢવાનો એક જ માર્ગ છે અને તે જ્ઞાનનો પ્રકાશ. વિદ્વદ સભામાં હાજરી આપવા આવી ચઢેલા વિનોદ-જાની નજરે નિગમશંકર પડે છે અને તેને કાશી લઈ જવા માગે છે. જો નિગમશંકરને પંડિત, મહાવિદ્વાન બનાવવા હોય તો એના વ્યક્તિત્વમાં એવી શક્યતાઓ રહી હતી એવું સૂચન કરવું પડે. કાશી જવાની દરખાસ્ત સાલળીને કિંગોર નિગમશંકરનું વર્ણન આ રીતે કરવામાં આવ્યું છે - 'તેમનું અંધત્વ દૂર થઈ ગયું હતું અને કોઈ મંદિરના ઘુમ્મટ પરના સુવર્ણકળશ જેવો પ્રકાશ ચારેકોર પથરાઈ ગયો હતો/ બાણે તેઓ વિનોદજ્ઞાનને આજે ચહેરા પણ જોઈ શકતા હતા અને પૌથીઓમાંના સામવેદના મંત્રોના અક્ષરો અને સ્વરો પણ તેમને દેખાવા લાગ્યા હતા.' નિગમશંકર બાર વર્ષ સુધી અધ્યયન કરે છે અને નવલકથાને દોરનારું એક નિયામક ઘટક તેમના ચિત્તમાં રોપાય છે - 'આવી પાઠશાલા પોતાના શહેરમા સ્થાપવી.' નિગમશંકરની આ મહત્વાકાંક્ષા તેમના યુગ નિલકમાં સંક્રાન્ત થાય છે અને નવલકથાના ઉત્તરાર્ધમા પુસ્તકાલયનું સ્થાન અને એને સાકાર કરવા માટેના નાપકના પ્રયત્નો નવલકથાને ઋતિ અર્પનારું પરિણામ બની બધ છે.

કાશીનિવાસ અને ત્યાર પછી વતનમાં વસવાટ દરમિયાન નિગમશંકરનું પાત્ર અત્યંત કાવુક, રોતલ બની જતું લાગશે પણ એ પાત્રનો સંદર્ભ, વાતાવરણ, સંવેદના - આ બધાને બ્યારે ધ્યાનમાં રાખીએ ત્યારે લાગશે કે આ પાત્રનું ધડતર જ આ રીતે કરવામાં આવ્યું છે. કોઈ વાદવિવાદ તર્કવિતર્ક

વિના માત્ર શ્રદ્ધા - આત્મશ્રદ્ધાથી અને નયા જ્ઞાનથી અંધકારને મહાત્ કરનાર પાત્રના હાદને સર્જક પામી શક્યા છે. નિગમશંકરના વ્યક્તિત્વના સંપૂર્ણ ઉઘાડ માટે હજુ કેટલીક વિગતો બાકી છે. તેની માનાં મરણ પછી અને વતન પાછા આવ્યા બાદ સાવકી માની જવાબદારી સોંપીને ભદ્રશંકર તો મરણ પામે છે. તેમના વ્યક્તિત્વને આ પ્રકારનું બનાવ્યા પછી ચોથી વારનું લગ્ન સ્વાભાવિક બની જાય છે. મુદો એ પછુ મહત્ત્વનો નથી. નિગમશંકર આ પરિસ્થિતિનો સામનો કેવી રીતે કરશે? એ પાત્રને માત્ર પડિત નહીં પણ સંવેદનાઓથી ભરેલા માનવી તરીકે આલેખવું અનિવાર્ય બની જાય છે. એટલે તેઓ એક સંવેદનશીલ માનવી છે એવી સલાનતા નથી તેમણે ગુમાવી કે નથી તેમના સર્જકે ગુમાવી. પિતાના મૃત્યુ પછી જે વિચાર આવે છે તે આ છે - 'હવે પછીનાં વર્ષોમાં ધરમાં હશે વૃદ્ધ પુરુષની જુવાન વિધવા અને આંખે અંધ પણ શરીરે જુવાન એવો હું - કેમ વીતશે સમય?' તેમના પ્રત્યે સાવકા મા જાતીય આકર્ષણ અનુભવે એ પણ સ્વાભાવિક અને વિદ્યાભ્યાસી, પરંપરાનિષ્ઠ નિગમશંકર તેનો પ્રતિકાર કરી શકે એ પણ સ્વાભાવિક. પોતાના સદ્વર્તવ પદ્મ નિગમશંકરને પ્રાપ્ત થાય છે ભાગીરથીની - સાવકી માની ભાણીની.

વાર્તાસને પર્યાપ્ત ન માનનારા વધારે સંવેદનશીલ લોકને પ્રશ્ન થાય કે શીતળામાં આંખો ગુમાવી દેનારા અંધ માનવીની સંવેદનાની ભીતર લેખક આપણને લઈ જાય છે ખરા? જે એમ ન થાય તો સર્જકશક્તિ મર્યાદિત, કુદિત ગણાય. લગવંતીકુમાર શર્માએ પોતાની બધી જ સર્જનાત્મક શક્તિઓને કામે લગાડીને નિગમશંકરનું પાત્ર બિલુ ક્યુ છે, એના હાદમાં આપણે જઈ પહોંચીએ છીએ. નિગમશંકરની મધુરચિત્રી અનુભૂતિ આ રીતે વર્ણવાઈ છે - 'ધીમે ધીમે નિગમશંકરની દૃષ્ટિવંત આંગળીઓનાં ટેરવાંઓને જોયું. શતસહસ્ર આંખો ફૂટી નીકળી, એ ટેરવાંઓમાં ત્રીસ ઘણુશક્તિ પ્રકટી. પછી નિગમશંકરના સૌંદર્યલભ્યાં શરીરના રોમેરોમમાં ઉભસના અસંખ્ય દીવાઓ ઝળહળી ઊઠ્યા.' આના સમર્થનમાં ખીન્ન દૃષ્ટાન્ત પણ આપી શકાય.

પણ નવલકથાકાર આ દિશામાં આગળ વધવા માંગતા નથી - પરંપરાગત ગૃહિણી તરીકે ગજુ કાઢતી ભાગીરથી પર ધ્યાન કેન્દ્રિત કરવા માંગતા નથી એટલે ખીજી કશી આળપપાળ વિના ત્રીસ વર્ષની વયે પહોંચેલા નિગમશંકરને તિલકનો પિતા બનાવે છે. આ તિલક ઉપર જ બધું ધ્યાન કેન્દ્રિત કરવું છે; ત્રીસ પુરુષમાં નવલકથા હોવા છતાં ધ્યાન માત્ર બે પાત્ર ઉપર જ કેન્દ્રિત થતું લાગે છે. સાથે સાથે નવલકથામાં બનતી ઘટનાઓને, ખાસ કરીને પૂર્વાર્ધની,

શક્ય તેટલી કલાત્મક બનાવવા માગે છે. ભવિષ્યમાં તિલકના જીવનમાં ભલે અસૂયલોક અણચિંતવ્યો આવી ચઢે, વાચકોને એના સંકેતો મળી રહે એવી સજ્જાનતા લેખકે રાખી છે-દા.ત. નિગમશંકરની અપરમાતું મૃત્યુ થાય છે ત્યારે 'તિલકને પહેલી વાર કશીક ન સમજાય તેવી ઝાંખપનો અનુભવ થયો. ખૂણમાં ઝળઝળતો ઘીનો દીવો અઠીઠ પવનઝાપટે ઓસવાઈ ગયો કે માએ આંખોમાં મેંશની આખી ડાબલી ઠાલવી દીધી ?' તિલક આધળા આંધળાની રમત પણ રમે છે. લાલિ અસૂયલોક આમાંથી પ્રગટ થવાનો છે. આ અસૂયલોકની અનુ-ભૂતિ અત્યાર સુધી નિગમશંકરના પાત્ર દ્વારા થતી હતી, હવે તેમાં તિલકનું પાત્ર ઉમેરાય છે. તિલકની એ વિશેની અનુભૂતિ પણ સામર્થ્યથી વર્ણવાઈ છે. નિશાળમાં દૂર ખેસીને કાળા પાટિયાનું લખાણ વાંચી શકાતું નથી એ પ્રસંગ જુઓ 'એ સર્વને વળોટીને તિલકનું નાનકું અસ્તિત્વ તેના બાપુજીની ખે આંખોના જોખલાઓમાં લપાઈ ગયું' હોય તેમ તે ક્ષણે એ તે ત્યાં હોવા છતાં ન હતો અને આકાશમાં કાળાં ડિઝાંચ બની ગયેલાં વાદળો છેક નીચે ઝળુંખી આવ્યાં હતાં.' તિલક જ્યારે ચરમાની વાત નિગમશંકરને કરે છે ત્યારે નિગમ-શંકરના હૃદયમાં કહો, એમના સમગ્ર અસ્તિત્વમાં ખટાક દઈને બળે ભાસાનું આખું કળું ભાંગી ગયું. ધનધનતા લોહીના ફીણલયાં ઉછાળથી તેમના શ્વાસ ઉભરાઈ ઊઠ્યા'

હવે જે નવલકથાને આગળ વિસ્તારવી હોય, અસૂયલોકને ખીન્નઓનાં જગતમાં વિસ્તારવો હોય તો ખીન્ન પાત્રો ઉમેરવાં પડે, સંઘર્ષોને માટેની ભૂમિકાઓ ઊભી કરવી પડે. સ્થૂળ કે સૂક્ષ્મ અસૂયલોકની સામે ઝૂમવા માટેનું બળ કયાં પાત્રો કયા સંજોગોમાં પ્રાપ્ત કરે છે એ પણ જોવું પડે. હાઈસ્કૂલમાં ભણતા તિલકની સામે પડોશમાં રહેવા આવેલા સંગીતકાર રમાનાથ શાસ્ત્રીની દીકરી સત્યાને મૂકવામાં આવી છે. પાછળથી ખબર પડે છે કે સત્યા અને તિલક એકમેકને યાહતા થાય છે, તિલકને અમુક રીતે સાચક અવશતા અનુ-ભવતો ભતાવ્યો છે-જ્યારે સત્યા એનાથી વિરુદ્ધ છે. પેઢી દર પેઢીની વાત આવતી હોવા છતાં સૌરાગરસ્તમની દિશામાં લેખક આગળ વધવા માગતા નથી. ભદ્રશંકર સાથે નિગમશંકરને એકરાગ ન હતો એ સાચું પણ સંઘર્ષની ભૂમિકા માટે જે સમય અનુકૂળ હતો તે દરમિયાન તો તેઓ કાશીમાં હતા. નિગમશંકર પોતાનો વિસ્તાર તિલકમાં કરવા માગે છે, પુસ્તકો માટેનો અગાધ પ્રેમ તિલકમાં સંક્રાન્ત કરવો છે-નવલકથાના કેન્દ્રમાં અસૂયલોક છે, અગાનના અસૂયલોક સામે પુસ્તકોનો સૂયલોક ઊભો કરવો પડે. આખી નવલકથાની

ગતિ અસૂચ્યલોકમાંથી સૂચ્યલોક તરફની નિરૂપવી છે. આ માટે એક માર્ગ તિલકના મનમાં આ સૂચ્યલોક માટેની પ્રોતિ પ્રગટાવવાનો છે. નિગમશંકરના શબ્દોમાં આ પુસ્તકો અને પોથીઓને હું સગી આંખે જોઈ તો શક્યો તૃતી પશુ મેં તેમને સૂંઘ્યાં છે, પીધાં છે, છાતીએ ચાંપ્યાં છે; તેના પર મારા આંગળાંની અને હોઠોની છાપ છે. મારા શ્વાસમાં તેના અક્ષરો સમાવ્યા છે.' પશુ આ શ્રદ્ધાની સામે શંકા છે, દ્વિધા છે. 'અધાપાનાં પુર સામે તો તેમણે 'રક્ષણુ કથુ'. સમય પરિવર્તનનો ગાંડોતૂર વાયરો બધી દિશામાંથી વીંઝાવા માંડ્યો છે. તેની સામે ટોપલીમાંના બાળકૃષ્ણની જેમ તેને જમુના પાર કરાવવા જેટલું વસુદેવનું સામર્થ્ય હું શી રીતે પ્રગટાવી શકીશ?' લવિષ્યમાં આવનારા પ્રલયકારી પુરના સંકેતો પશુ અહીં વાંચી શકાય છે.

તિલક અને સત્યાના તથા તિલક અને સત્યાના ભાઈ અભિજિત સાથેના સંબંધોની વાત, તિલકના સિતારવાદન શીખવાના પ્રયત્નો વગેરે પાદપૂરણાથે જેવું લાગ્યા કરશે પણ જો તિલકના હૃદયમાં પુસ્તકપ્રેમને પૂરેપૂરો મૂર્ત અને સફળ બનાવવો હોય તો હજુ કથુંક આણવું પડે. એટલે નવલકથામાં વ્યવહાર-કુશળ, ધાર્મિક, પરગજુ જોરધન શેઠને લઈ આવવામાં આવે છે. એમની સહાય વિના નિગમશંકરની મહેઠ્ઠા-વતનમાં કાશી જેવી પાઠશાલા સ્થાપવાની-મૂર્ત થઈ ન શકે. નવલકથાને ગતિ અપનાવું નિયામક બળ એ પાઠશાલા બની જાય. પણ એ તિલક દ્વારા જો સાકાર કરાવવાનું હોય તો તિલકમાં એના પિતા પ્રત્યે વધુ આસ્થા પ્રગટાવવી જોઈએ, પુસ્તક માટે પણ તિલકના ભાવના, આદર્શ, ઓચિંતા ન પ્રગટી શકે. એ માટે કોઈક મહત્ત્વપૂર્ણ ઘટનાનું નિમિત્ત સંપાદવું પડે. એ ઘટના છે નહીંમાં આવી ચઢેલાં પુરની; એ પુર નિગમશંકર, તિલક અને ભાગીરથીના જીવનને પલટી નાખે છે. જે ઘટના પાત્રોના જીવનને પલટી નાખતી હોય તે ઘટનાનાં પરિમાણ વધુ સંગીન ભૂમિકાએ પ્રગટાવવાં પડે. પણ આ ઘટનાના સંકેત રૂપ કથુંક ચોખ્ખો છે-જોરધન શેઠને ત્યાં થયેલા વિષ્ણુયાગ પ્રસંગે મુખ્યથી આવેલા રોષ્ટ અને સંસ્કૃતના અધ્યાપક નિકુંજની હાજરી ભલે માત્ર નિગમશંકરનું મહત્ત્વ સ્થાપવા આગંતુક બની જતી હોય પણ ત્યાં વેદમંત્રોનું ગાન ભાવપૂર્ણ રીતે કરતા નિગમશંકરની છબી તિલકના મનમાં અદ્ભુત રીતે કંઠારાઈ જતી લાગશે-અધારાનો કાળો પહાડ ભેદીને ઉભસનું એક ક્ષીણકાય ઝરણું વહી નીકળ્યું. પ્રથમ તેનો મંદ મંદ નુપૂર ધ્વનિ સંભળાયો. જોતજોતામાં તેની જલધારા પુષ્ટ બનવા લાગી. ઝરણું સરિતામાં પલટાવા લાગ્યું. હવે તેનો ક્લકલ ધ્વનિ સંભળાતો હતો. પછી તો

ત્યાં મહાનદ વહેવા લાગ્યો. અને આ નિસીમ સમુદ્ર તેનો ઘોર ગંભીર નિનાદ 1 સ્થળકાળ જળ જળાકાર 1' આ વર્ણન આવનારા પુરનો સંકેત પણ પૂરો પાડે છે. આપણે કદાપી શક્ય છે જો સુરતની તાપીમાં આવેલાં પુર આની પાછળ છે. ભલે લગવતીકુમાર શર્મા સુરત કે તાપીનો નામોસ્તેષ પણ કરતા ન હોય, પણ આ દસ્તાવેજકરણ માટે નથી એટલે એનું વર્ણન ઇન્દ્રિયજોયર ભૂમિકાએ અને સહેજ પણ ભાવુક બન્યા વિના કરવામાં આવ્યું છે. નિગમશંકરના જીવનમાં પ્રગટેલા અસૂયલોકને ભારી હટાવવા જે સૂયલોક ભોલો કર્યો હતો તે સૂયલોક ફરી અસૂયલોકમાં ફેરવાઈ ગયો- 'ખોતેર કલાક સુધી નદીનાં પૂરનાં પાણીનો સ્પર્શ વેળીને પોથીઓનાં બરડ પાનાં બધે કે બડાં પીળાં પ્રવાહી જેવાં બની ગયાં. પુસ્તકોના ઢગલાઓને જળનો અજગર ગ્રસી ગયો હોય અને તેને મોટી ઊલટી કરીને પાછાં બહાર કાઢ્યાં હોય તેમ તે કાદવિયાં, ડહોળાં પાણીનાં અવશેષોની વચ્ચે ઠેર ઠેર પડ્યાં હતાં અને ચટપટ થઈ ગયેલા માનવ મૃતદેહો જેવા દેખાતાં હતાં.' વળી આ પુરના અનુભવ પછી નિગમશંકરની ન્યક્તિતા બદલાઈ બધ છે; એનાં પ્રગટેલાં નવાં પરિમાણ તિલકને પણ જુદી ભૂમિકાએ સ્થાપી આપે છે અને નિગમશંકર તિલકને કહે છે ત્યારે તિલકના જીવનનું ભાવિ નિયામક બળ તેનામાં સંક્રાન્ત થઈ બધ છે- 'તિલક, હવે આ ઘરમાં બે જ ગ્રંથો રહ્યા દળદાર પણ કાળની ઊધઈથી ખવાતો જતો એક હું' અને જેનાં હજી થોડાંક પાનાં લખાયેલાં છે, ઘણાં કોરાં છે, અક્ષરો પડવાની વાટ લુએ છે તેવો ખીજો ગ્રંથ તું'. કાઈ વાચકને પુરની સામે વેદ-મંત્ર રટતા નિગમશંકર કે સંગીતમાં રૂખી જતા રમાનાથ સાવ રોતલ કૃત્રિમ લાગે. રમાનાથની ભાવુકતા અક્ષર્ય બને પણ નિગમશંકરની ભાવુકતા એમના પાત્રને ઉચિત ન્યાય આપે છે.

લેખક પોતાનું ધ્યાન નિગમશંકર અને તિલક ઉપર જ કેન્દ્રિત કરે છે એને પરિણામે ખીજાં પાત્રોના વિકાસને સ્વાભાવિક ગતિ અર્પી શકતા નથી. જે સત્યા તોફાની અલ્લહ છે તે એકાએક તિલકને સમજાવે છે- 'આખરે તો તારે તારી રીતે તારું ભવિષ્ય ધડવાનું છે. તું તું જ છે અને તું તું જ રહેવો- બનવો બેઈએ.' આ પરિવર્તન પાછળની ભૂમિકાઓ અદૃશ્ય છે. સત્યાને પણ નદીના પુરની પડછે મુઠ્ઠી હોત, એની આંખે પુર દેખાડ્યાં હોત અને પછી જો તિલકને સમજાવતી નિરૂપાઈ હોત તો સ્વાભાવિક લાગત. એનું જે જુદું ચિત્ર ઊપસે છે તે તો આરોપિત લાગ્યા કરે છે. પણ એટલું કહી શકાય કે નવલકથા અસ્તિત્વવાદી ભૂમિકા આગળ વિસ્તરતી નથી; અને તે સારું થયું છે.

તિલકના જીવનમાં હવે શહેરનું જર્જરિત થઈ ગયેલું અને પુનરુદ્ધાર માગતું અંધાલય તથા સત્યા માટેનો પ્રેમ નિયામક બને છે.

ભગવતીકુમાર શર્મા એક ખીજી લયસ્થાનમાંથી નવલકથાને ઉગારે છે. પરંપરાગત નવલકથામાં સ્થાન પામતા પરંપરાગત પ્રણયત્રિક્ષણની અહીં શક્યતા હોવા છતાં એને ટાળવામાં આવ્યો છે. ગોરધન શેઠની ધક્કા અને રમાનાથ શાસ્ત્રીની સત્યા વચ્ચે નાયકને બૂલતો રાખી શકાત, અલખત, એક લયસ્થાનમાંથી ઊગરીને તેઓ ખીજી લયસ્થાન તરફ આગળ વધે છે—આ લયસ્થાન છે આદર્શવાદનું. ધક્કાનું પાત્ર ધક્કા માટે ઊભું કરવાને બદલે સર્જકના લાવતાવાદ—આદર્શવાદને પોષવા સર્જ્યું હોય એમ લાગે છે.

ક્યારેક એમ લાગે કે ઈક્ષા અને સત્યા જેવાં પાત્રો નવલકથામાં ઠેક સુધી આવતાં હોવા છતાં એમને મૂર્ત કરવામાં લેખકને અનેક મુશ્કેલીઓ નડે છે—નવલકથા ત્રીજી પુરુષમાં લખાઈ હોવા છતાં લાગીરથી જેવા પાત્રને ઉપેક્ષવામાં આવ્યું છે પણ લાગીરથીના પાત્રને એક પ્રસંગે અત્યંત સંકુલ ભૂમિકાએ આલેખાયું છે નિગમશંકર યજ્ઞયાગ માટે પોતાના શિષ્ય દુર્ગા સાથે બહારગામ જાય છે અને લાગીરથી જગન્નાથના મંદિરમાં ભગવાનની સેવા કરે છે ત્યારે જે અપરાધભાવ અનુભવી એસે છે તેને કારણે એ વધુ માનવીય અને એટલા માટે વધારે શ્રદ્ધેષ્ઠ બને છે. મંદિરમાં જગન્નાથની કાળી મૂર્તિ પર ફરતા મંદોહરને જોઈ શકતી ગોરધનશેઠની પ્રાણીધાર આંખો જોઈને ‘મને માફ કરજે દીકરા... એ જ વેળા મને તારા બાપુજીની આંખોના ઊંડા અંધારા દૂવા સાંભરી આવ્યા... દીકરા, આંખ જોવું, પામવું, પરખવું, નજર, તેનું તેજ એટલે શું’ તે મને પહેલીવાર સમજાયું અને તિલક, પહેલીવાર મારા મનમાં કશોક ખાલીયો તરી આવ્યો.’ દુર્લાભ્યે, લાગીરથીનું આ સંકુલ લાવજગત અન્યત્ર પ્રગટ થતું નથી. તદીકાંઠે નિગમશંકરને સર્પદંશ થતાં તેમનું મૃત્યુ થાય છે. પણ એ મૃત્યુ પહેલાં આ પાત્રની લવ્યતા, ઋણાગાન અને અંતઃસુધી અસૂચ્યલોકને મારી ઉઠાવવાનો પ્રયત્ન અસામાન્ય રીતે નિરૂપાયો છે.

નિગમશંકરના મૃત્યુ પછી તિલક કેન્દ્રમાં આવે એ સ્વાભાવિક છે અને હવે નવલકથા જુદી દિશામાં ફેટાવા માંડે છે. કાર્યવેગ ઉમેરાય છે. સત્યાનું લગ્ન આવા જ કાર્યવેગનું પરિણામ છે અને તિલકના જીવનમાં આંતરિક સંઘર્ષ જન્માવવા માટેની ભૂમિકા પૂરી પાડે છે. સત્યા લગ્ન થાય એ પહેલાં તિલકને મળવા લાયકેરીમાં આવી ચઢે છે અને બંનેનું મિલન થાય છે. લોકરંજનની તકને જતી કરીને પાત્રોની સૂક્ષ્મતા પ્રગટાવવાની તક લેખક ઝડપે છે. તિલક

એ અનુભવને સંવેદનાની, જ્ઞાનની ભૂમિકાએ જુએ છે અને સાથે સાથે એ અનુભવ સમયે પોતાનામાં પ્રગટી જોડેલી હિંસકતાને પણ તટસ્થતાથી ઝોળખાવે છે. આ સંઘર્ષ પાત્રને ત્રિમા અપે છે પણ એને અંતે બે વર્ષ સુધી પુસ્તકોને નહીં સ્પર્શવાનો નિષ્ક્રિય સાવ રોતલ લાગે. જેટલી સહેલાઈથી નિષ્ક્રિય લેવાય એટલી જ સહેલાઈથી એ તૂટી પણ જાય. નવલકથાને તિલક અને સત્યાના મિલન આગળ અટકાવી દીધી હોત તો આપણને દળદાર નવલકથા ન મળત એ સાચું પણ એક વધારે સુંદર કૃતિ મળત, થોડા અદ્દર લટકતા છેડા સરખા કરીને નવલકથા પૂરી કરી શકાત. પણ લેખકને લોભ છે-સત્યા મિલન વખતે કહે છે હું કેકેટસના જંગલ લાંબી જઈ રહી છું, પણ ત્યાં પારિભ્રમત ઉછેરવાનું મારું સ્વાપ્ન છે તિલક એટલે આ પારિભ્રમતને મહોરેલું બતાવવું પડે, ઈશાને ક્યાંક સાંકળવી પડે અને તિલકને પેલી લાઇબ્રેરીનો જીર્ણોદ્ધાર કરતો બતાવવો પડે. હવે પછીની નવલકથા આ ત્રણ દિશામાં આગળ વધે છે, અનેક મુશ્કેલીઓ સાથે.

આ પારિભ્રમતવાળી વાતની સાથે સર્જનાત્મક નવલકથાનો અંત આવે છે અને એક ખીખ પ્રકારની નવલકથાનો આરંભ થાય છે. પહેલો પ્રશ્ન તો એ જોસો થાય કે 'તું તું જ રહે' એવો આગ્રહ રાખનારી સત્યા શા માટે લગ્નની ઠા પાડે-તે પણ કેકેટસના વનમાં જવા સામે પત્રો તૈયાર થાય? ખીજા બાજુ તિલકને લગ્ન કેપાડવા માટે તેના પતિ અજયને અર્થદાસ, વ્યવહારુ, મહિન ચીતરવો પડ્યો છે. પ્રથમ મિલને જ સત્યા ફળવતી થાય એ આકસ્મિકતાને સ્વીકારી લઈએ તો પણ આટલી બધી પ્રતીતિથી કેમ માની શકાય કે પોતાના ઉદરમાં ઉછેરતું ખીજ અજયનું નહીં પણ તિલકનું જ છે, સત્યા તિલકને જે પત્રો લખે છે તે કરી વાંચી જાયો-તિલક જ પશ્ચાન્નનો પિતા છે એવી સ્પષ્ટ, ભારપૂર્વકની પ્રતીતિ એ પત્રોમાં નથી. આ નળણી કડીથી લેખક અલાન નહીં હોય પણ એને ચલાવી લેવી પડે છે કારણ કે નવલકથાને આગળ વિસ્તારવા માટેનો ખીજો કોઈ માર્ગ નથી રહ્યો. સાથે જ ભદ્રશંકરથી ચાલી આવેલો અસૂર્યલોક વિસ્તારવાનો પ્રયત્ન લોભ છે. પણ ભદ્રશંકર-નિયમશંકરનો અસૂર્યલોક વારસાગત નથી-માત્ર પશ્ચાન્ન જ તિલકની નળણી આંખનો વારસો લઈને જન્મે છે. ખીજા અસૂર્યલોકને રૂપકાત્મક ઘટાવવા પડે.

નવલકથાને આદર્શવાદ અને ભાવનાવાદની દિશામાં આગળ વિસ્તારવી છે. અજય અને સત્યાનાં વિકૃત દાપત્યજીવનની સામે સજલ અને ઈશાનું પ્રસન્ન દાપત્યજીવન છે-પણ સવાલ આ પ્રસન્ન અને અપ્રસન્ન દાપત્યજીવનની સહોપસ્થિતિનો નથી. સજલ ડોક્ટર છે અને તે ઉત્તર ગુજરાતના

આદિવાસી વિસ્તારોમાં સેવા કરવા માંગે છે. આનો ખ્યાલ વાચકને આપવા માટે એક ખોટી યુક્તિનો—ઠાયરીનો ઉપયોગ કરવામાં આવ્યો છે—અને એની કશી જ અનિવાર્યતા ન હતી. આ લગ્ન ગોઠવાતું હતું તે વખતની ઠાયરી ઈક્ષા તિલકને વાંચવા આપે છે. સામાન્ય રીતે પ્રથમ પુરુષના કથનકેન્દ્ર દ્વારા લખાયેલી કૃતિઓમાં ખીબાં પાત્રોની ભીતર જવા પત્ર, ઠાયરી જેવી યુક્તિઓ પ્રયોજાય. વળી અહીં ઠાયરીમાં એવું કશું નથી જે ઠાયરીમાં લખી શકાય અને તિલકને રૂબરૂમાં કહી ન શકાય.

નવલકથાના કેન્દ્રમાં તિલક છે, તે અજ્ઞાનના અસૂચ્યલોક સામે પ્રસ્તુતકાલ્ય ભ્રમું કરવા મથી રહ્યો છે. નિર્ગરશ કરેતો ગ્રંથાનુરાગ, નદીના વિનાશક પુરમાં એ દુર્લભ ગ્રંથોનો વિનાશ જોયા પછી તિલક આ લક્ષ્યને પામવા માટે જે કંઈ ત્યાગ કરે એ સમજી શકાય. એનો આદર્શવાદ અણુચિંતવ્યો, કૃતક નથી લાગતો પણ સજ્જનો આદર્શવાદ કૃતક લાગે છે. ડૉક્ટર તરીકે જે છબિ પ્રગટી જોઈએ એને બદલે સમાજસુધારક તરીકેની જ છબિ વધારે ઉપસે છે. સજ્જના લગ્ન-જીવનથી માંડીને તેની હત્યા સુધીના પ્રસંગો અકસ્માતોથી સભર છે—આ આકસ્મિકતા નવલકથાને વધુ મેલોડ્રામેટિક બનાવે છે. નવલકથાનું કેન્દ્રસ્થાન હલખલવા માંડે છે. નિર્ગમશ કરેતું પાત્ર સજ્જવામાં લેખક પોતાની બધી શક્તિઓને કામે લગાડી હતી પણ તિલકત્ર પાત્ર સજ્જવામાં શરૂઆતમાં જે ધ્યાન અપાયું તે પાછળથી ન અપાતાં ધીમે ધીમે એ પાત્ર દોઢળું પડવા માંડે છે. એનાં બાહ્ય કાર્યો આંતરમન સાથે સંવાદી બનીને પ્રગટતાં નથી. સજ્જ તરીકે ભગવતીકુમાર શર્માનો વાચન અનુભવ નાયકમાં કે કોઈ અન્ય પાત્રોમાં સંક્રાન્ત કરી શકાય પણ એ સ્વાભાવિક વરતાવો જોઈએ. ભાગીરથી સાથેના એના વ્યવહારમાં પણ આ જ મુશ્કેલી વરતાય છે. ભાગીરથી આત્મહત્યા કરવા નય છે તે પ્રસંગે તેનું પાત્ર તિલક કરતાં ચઢિયાતું પુરવાર થાય છે. તિલક બહુ જ આત્મવિશ્વાસપૂર્વક પોતાના સંતાન તરીકે પજન્યને ઝોળખાવી ભાગીરથીને શાંત કરવાનો સાવ અપ્રતીતિજનક પ્રયાસ કરે છે. આટલું ઓછું હોય તેની તિલકને ‘શુજરાતી સાહિત્ય પર આદિવાસી પ્રભાવ’ વિષય પર પીએચ. ડી. કરેતો ભતાવી તેના આદર્શોમાં એક વધારાનું છોશું ઉમેરવામાં આવ્યું છે. તિલકને શા માટે આ દિશામાં ધકેલ્યો? સજ્જ અને ઈક્ષા સાથેના સંબંધોને દંઢ કરવા? તે વિસ્તારોમાં જવા માટેનું નિમિત્ત શોધી આપવા? વાસ્તવમાં તો આ બધા પ્રયત્નો નવલકથાને ટકાવી રાખવાના છે.

હવે નવલકથામાં ખીબું એક પાત્ર લાવવામાં આવે છે. વાસ્તવજીવનમાં

સર્જક જેને પરમ આદરણીય લેખે છે તેવા ગુજરાતના સંસ્કૃતિપુરુષને લઈ આવે છે. તેમનું નામ પણ કૃષ્ણ દ્વૈપાયન । રઘુવીર ચૌધરી વધારે સદુરસુખજી એટલે ઝાઝા લોભ રાખ્યા વિના ‘પૂર્વરાગ’માં આ જ સંસ્કૃતિપુરુષને નિખિલ-ઠાકા તરીકે લઈ આવ્યા હતા અને દ્વૈપાયન કરતાં વધુ જીવંત રીતે સફળ નિરૂપણ કરી શક્યા હતા. આ પાત્રની વાત કરતાં વહેલાં ફરી નિગમશંકર તરફ દ્રષ્ટિ ફેરવી જુઓ. ભગવતીકુમાર શર્મા જે સંસ્કારો અંગત રીતે ધરાવે છે તેનાથી પર રહીને નિગમશંકરના પાત્રને સંખ્યુ—અદ્ભુત બનાવ્યું અને તે ચિરંજીવ બની રહેશે. નિગમશંકરને પોતાની સાવકી માની અતિમ ધ્વજા પૂરી કરતા બનાવ્યા. ‘હા, હું’ મારી મા ન હતી. તારા મૃત્યુ પછી હું’ એનો સ્વીકાર કરું’ છું.’ પાત્રાલેખનની આવી ઉત્તમ શક્તિ શા માટે પાંખી બતવા માંડી ? સંવાદો દ્વારા, વર્ણનો દ્વારા કૃષ્ણ દ્વૈપાયનના પાત્રને જેટલું પ્રભાવશાળી માનવ-વાર્તામાં આવ્યું છે તેવું તે વાસ્તવમાં નથી. આ પાત્રને એટલું બધું મહત્ત્વ આપ્યું છે કે તમારે માનવ પડે—એ પાત્ર નવલકથાના પ્રસંગોને, નવાં પરિમાણ સંપાદી આપતું હશે. પ્રજા એમ યતું નથી નવલકથાનો અસૂયલોક હવે ધીમે ધીમે આલંકારિક બનવા માંડે છે. ધનપ્રાપ્તિ માટે છેલ્લી કક્ષાએ જવા માગતા અજ્યતા અસૂયલોકમાંથી જીતરી જતી સત્યાની કથાની સાથે ઉત્તર ગુજરાતના આદિવાસી વિસ્તારોમાં ભેખ લઈને સેવા કરતા અને સ્થાપિત લોકોના અસૂયલોકની સામે ઝઘૂમતા સજ્જ-ઈક્ષાની કથા ગ્રંથાઈ એટલે નવલકથાની ભાવિ મતિ સ્પષ્ટ થઈ ગઈ. ઈક્ષા અજ્યની સાથે રહી ન શકે અને સજ્જનો પ્રતિકાર કર્યા વિના સ્થાપિત હિતો રહી ન શકે.

નિગમશંકર ગૌરવભેર અસૂયલોકનો મુકાબલો કરે છે પોતાની પરંપરાગત વિદ્યા વડે. તિલક પાસે પરંપરાગત વિદ્યા ઉપરાંત અસ્તિત્વવાદ સુધીની વિદ્યા છે અને છતાં નિગમશંકરનું ગૌરવ તેનામાં નથી. પોતાની જાતને હમેશા દીન, સાચાર મનાવતો રહે છે. ‘હું’ તો દુબલો માણસ છું.’ ડોક્ટર પાસે, કૃષ્ણ દ્વૈપાયન પાસે આવા રોતલવેડા કરતો ફરે છે. સત્યા સાથેના વિચ્છેદની વેદનાને ઈલેક્ટ અને સંકુલ નથી બનાવ્યાં માટે આ બધું નાટકીય બની જાય છે. મૂળ મથ તો હજી અનુતરિત રહ્યો છે—તે શા માટે સત્યાનો અસ્વીકાર કરે છે ? ભાગીરથીના વિસ્તાર સત્યામાં ન થાય તે જોવા એ આગર છે. પણ તો પછી ભાગીરથીના જીવનની કરુણાને સાક્ષી એ ક્યાં ક્યાં ગનતો આવ્યો તે દેખાડવું પડે. તિલક શા માટે પોતાની આંખોની આહુતિ આપવા માટે આગર બન્યો છે ? ડૉ. તાંબેરકર નાનપણથી જ આંખોને વધુ શ્રમન આપવા એતવણી આપી

હતી, એની અવગણના કરવાની લીધે પ્રતિષ્ઠા જ્ઞાનસંપાદન માટે લેવી પડે એ સમજાય પણ કયું જ્ઞાન પ્રાપ્ત થયું એ તપાસવું પડે. રમેશ ઓઝાએ જે દિધીકરણની વાત 'ઉર્લ્વમૂલ'ના સંદર્ભે કરી હતી તે વારંવાર અહીં કેમ અથડાયા કરે છે? તિલક જે ડૉક્ટર પાસે સારવાર માટે જાય તે જૂના ડૉ. તાંબેરકરનો ભત્રીજો જ હોવો જરૂરી હતો? તિલકના સૂક્ષ્મ અસૂર્યલોકમાંથી ઉગારવા માટે કૃષ્ણ દ્વિપાયન આવે તો છે પણ એ ઉદ્ધારકનું વ્યક્તિત્વ અમૂર્ત રહી જાય છે. વક્તા તો એ સંબંધ કે જેને માટે આટલો બધો આદર એ જ કવિનું પ્રાત્ર સાવ કૃત્રિમ, બોદું! ભીતરના કશા તાગ વિનાનું વ્યક્તિત્વ!

તિલક નબળા આંખે સજલ અને ઈક્ષાની મુલાકાતે આદિવાસી વિસ્તારમાં જાય છે એ બિંદુથી નવલકથા વધારે ક્ષીણ બનવા માંડે છે. આદિવાસીઓના શોષણની કથા આલેખવાનો અને એને આદર્શભાદનો સ્પર્શ કરાવવા મોહ હાનિકારક પુરવાર થાય છે, વળી સ્થાપિત હિંતોની દુષ્ટતા અમૂર્ત રહી જાય છે. અહીં પણ કૃષ્ણ દ્વિપાયન આવી ચઢે છે. —એક પરિસ્થિતિ એવી સંભવ્ય છે કે તિલક અને કૃષ્ણ દ્વિપાયન બંને એકબીજાની પાછળ પાછળ ફર્યા કરે છે. સૂર્યોચ્ચ થયા કરે છે. અહીં પણ તિલક બાણી કરીને આંખ ગુમાવે છે! તેની બંને આંખ જાય તો જ તે નિઃશ્વસન કરે તો વારસ બની શકે? તિલકના નેત્રપટલ ફાટી જાય છે એટલે મુંબઈની હોસ્પિટલમાં એને લઈ જવો પડે છે, ત્યાં આપ-રેશન નિષ્ફળ જાય છે. હવે નવલકથાને આગળ વિસ્તારવી હોય તો શું કરવું જોઈએ? તિલક અને સત્યાનું પુનર્મિલન યોજવું પડે. વિખૂટા પડેલા પ્રેમીઓનું અંતે મિલન થાય એ અમુક ઢાંચાની નવલકથા માટે અનિવાર્ય હોય એ સ્વીકારવા છતાં મિલન માટે કંઈ યુક્તિ પ્રયોજાય છે તે મહત્ત્વનું છે. વસ્તુ-સંકલનાની આ નિર્ણાયક ઘટના કહેવાય. —તમારે માની લેવું પડે કે મુલુન્ડમાં રહેતી સત્યા પોતાના દીકરાની આંખોના નંબર માટે તિલક જે હોસ્પિટલમાં સારવાર લેતો હોય તે જ હોસ્પિટલમાં આવી ચઢે!

સત્યાના મુલુન્ડવાળા ઘરમાં તિલક તેને કહે છે કે યંત્ર જેવા બનતા માનવીઓ આપણી વૈશ્વિક ચિંતાનો વિષય બનવા જોઈએ પણ નવલકથાની ગતિ કંઈ આ દિશાની નથી. સત્યા જે મગરૂરીથી અજ્યથી જુદી પડી, ભાઈને ત્યાં કલકત્તા ગઈ, ત્યાંથી મુંબઈ આવી એ રીતે સામે ચાલીને શા માટે તિલક પાસે ન ગઈ? અથવા શા માટે તિલકને વળાવી પોતે પર્જન્ય સાથે એકલી જ ન રહે? ઉત્તરાર્ધની નવલકથાને વધુ મેલોડ્રામેટિક સ્પર્શ સજલની હત્યાથી મળે છે. તિલક અને સત્યાનું પુનરાગમન, બંનેનું એક જ ઘરમાં રહેવું, જગન્નાથજીના

મંદિરની મૂર્તિઓના પાટા બાંધવા-છોડવાનો વિધિ સત્યાને હાથે ધાય એવો ગોરખન શેઠનો આગ્રહ, પૂજારી અને ખીજા કેટલાકનો સત્યાને ચારિત્ર્યભ્રષ્ટ ઠરાવવાનો આરોપ અને સરમેદનીની વચ્ચે કૃષ્ણદ્વૈપાયનતુલ્ય આવી ચઢવું અને રાધાકૃષ્ણની વાતને આગળ ધરી લોકોની શંકાનું સમાધાન કરવું—આ તાલમેસિયા અને નાટ્યાત્મક અંતની કશી જ અનિવાર્યતા ન હતી, સર્જનાત્મક નવલકથાની વિરુદ્ધ દિશા આ તો થઈ.

આવી મૃદુલકથામાં સ્વળ અને સમયની વિશિષ્ટ સંવેદના પ્રગટાવવાનું લેખકે ટાળ્યું છે. સુબઈનો ઉલ્લેખ આવશે, અયાં પોલ સાત્રનો ઉલ્લેખ આવશે પણ તિલક જે નગરમાં ઉછરે છે તેનું નામ નહીં આવે. તિલકના દીકરાને અતિ કૃતસાહમાં લેખક યુવાન બનાવી દે છે! સત્યા કહે છે તે પ્રમાણે પર્વત્ય ખી.એ.ના છેલ્લા વરસમાં (અને છતાં ડીપ્લોમા ઈન લાયબ્રેરી સાયન્સ કરે છે!) છે. તિલક જ્યારે એમ.એ.માં હતો ત્યારે સત્યા સાથે મિલન થયું હતું જે વર્ષ પછી તરત સંશોધનનું કામ શરૂ કરે છે. તે જ્યારે પહેલું પ્રકરણ લખીને આદિવાસી વિસ્તારમાં જાય છે ત્યાં જ બંને આંખો ગુમાવી બેસે છે અને તરત સુબઈ અને સત્યા સાથે મુલાકાત! આવા વિગતદોષો ટાળી શકાય.

આ નવલકથા એકી સાથે ગુજરાતી નવલકથાની સિદ્ધિ મર્યાદા સૂચવી જાય છે. નવલકથાને જાણી કરીને લોકપ્રિય બનાવવાનો આશય નથી રાખ્યો એ કૃષ્ણીએ પણ જાણ્યે અજાણ્યે કાકતાલીય, મેલોડ્રામેટિક અંશો પ્રવેશી ગયા છે. આદર્થવાદ, ભાવનાવાદ, જૃહ્ણતાના મોહને જો ટાળ્યો હોત તો પરિણામ વધારે સારું આવત. સર્જનાત્મક નવલકથાની દિશામાં આગળ વધવાની મહત્ત્વાકાંક્ષા પ્રશંસનીય છે, પણ એને રૂપાંતરિત કરવામાં ઘણાં વિદ્નો નડ્યાં છે. આ વિદ્નોનો સ્વીકાર ગુજરાતી વિવેચને કરવો રહ્યો.

—શિરીષ પંચાલ



પત્રચર્યા

૧

શ્રીમાન તંત્રીશ્રી,

‘એતદ્’ના ઓકટા-ડિસે. ’૮૭ અંકમાં આવેલી પત્રચર્યા વાંચી. એમાં મારું પણ નામ સંકળાયું છે એટલે વધામણીના બે’ક બોલ લખી નાખવાનું મન થયું.

ગુજરાતી સાહિત્યમાં-ખાસ કરીને મધ્યકાલીન સાહિત્યમાં ‘સંતવાણી-લજનો અને સંત પરંપરાઓ’ વિભાગને પ્રા. શ્રી પદ્માણુસાહેબ જેવા જગરૂક ચર્યાપત્રી ચોકીદાર બોડીબામણીનું ખેતર ખતતો અટકાવવા જે ઝતૂનથી રખોપાં કરે છે એ જાણીને હૈયામાં હરખ થાય છે. પણ પ્રમાણુ-ભૂત સંદર્ભો આખ્યા વિના અધ્ધરતાલ વિધાનો આપી દીધે આ વિષયને કે આ વિષયમાં કામ કરનારાઓને કોઈ નવી દિશા નહીં મળે. એમના પત્રમાંથી જે એક કેન્દ્રવર્તી વિચાર પ્રગટ થાય છે આટલો : “આના વિશે કામ જ નથી થયું અને થયું છે તે અંગ્રેજી ચક્ષમા પહેરીને... પ્રત્યક્ષ માહિતી કે પરિચય વિના જ લખાયું છે...ભાયાણીસાહેબના શ્રી કૃષ્ણ વિષયક અને લજન આદિ વિષયક મંતવ્યો અંગ્રેજીમાં થયેલાં શોધકાર્યો ઉપરથી આવેલાં છે...ભાયાણીસાહેબને પ્રત્યક્ષ અનુભવ ઓછો

છે...હું' ને મારા મિત્રો તેમનાથી (ભાયાણીસાહેબ, ડૉ. કાન્તિકુમાર ભટ્ટ, ડૉ. નાયાલાલ ગોહેલ, ડૉ. પ્રતિભા દવે, જયંતભાઈ કોઠારી, ડૉ. નિરંજન રાજગુરુ ડૉ. દસપત પદિયાર વગેરેથી) જુદા પડીએ છીએ...અમારી પાસે જુદી માહિતી છે..."

આ તમામ વિધાનો માટે એમણે કાંઈ પ્રમાણો નથી આપ્યાં. કાંઈ સંદર્ભો નથી આપ્યા. બસ મનમાં વિચાર આવ્યો ને બહેરમા લખાઈ ગયું—એવું જ છપાઈ પશુ ગયું!

પ્રત્યક્ષ માહિતી કે પરિચય વિનાનાં લખાણો સામે ચર્ચાપત્રીએ આજ સુધીમાં ક્યારેય (જેની સામે આક્ષેપો થયા છે એ તમામ સંશોધકોના સંશોધનો સામે...) પ્રમાણભૂત પુરાવાઓ દર્શાવી ચર્ચા નથી કરી. તેમની સાથે જ રહેનારા—અમારાથી જુદા પડનારા એમના મિત્રોએ પણ એમની પાસેની જુદી માહિતી ક્યારેય પ્રકાશિત નથી કરી. પ્રત્યક્ષ માહિતી કે પરિચય હોય તો જ સંતસાહિત્ય વિશે લખાય કે બોલાય એમ માનનારા ચર્ચાપત્રી શું આજના જમાનાની ભજનમંડળોએ બેસાડી, ભજનો સાંભળી રાત્રે ત્યાં સૂઈ રહેવાને જ પ્રત્યક્ષ માહિતી માને છે? આજની ભજનમંડળોઓમાં ગવાતાં ભજનો ઉપરથી (આજે કેવાં ભજનો ગવાય છે, એમાં કેટલી શબ્દવિકૃતિઓ ઘૂસી બઈ છે તેનો ખ્યાલ છે?) ઉતાવળે એનાં સર્જક, સંપ્રદાય, સાધના કે સંતપરંપરા વિશે નિશ્ચયો બાંધીએ એ ઉતાવળિયા કે અધકચરા જ નીવડે અસ્તુ.

મુ શ્રી ભાયાણીસાહેબના મંતવ્યો કયાં કયાં છે, અંગ્રેજીનાં કયા કયા શોધકાર્યો પર આધારિત છે એની વિગતો આ પત્રના પ્રત્યુત્તરમાં ચર્ચાશ્રી દર્શાવશે તો અમ જેવા નવા નિશાળિયા ખોટ રસ્તેથી પાછા વળી શકે અને એનું પુણ્ય મળશે. જો કે મને તો અંગ્રેજીનો કક્કો નથી આવડતો એટલે મેં અંગ્રેજીના ચરમા મહેરીને કામ કર્યું છે એમ કહેવાતું તેઓશ્રીને અભિપ્રેત નહીં હોય.

રાજકોટમાં પ્રાચીન સિપિ અભ્યાસવર્ગ વખતે મુ. શ્રી ભાયાણીસાહેબના કંઠે અસલ તળપદા કાઠિયાવાડી ઢંગમાં પરંપરિત રાગ-તાલમાં ધોળ-ભજન કીર્તનો સાંભળવાનો અને પ્વનિમુદિત કરવાનો લ્હાવો મળેલો ત્યારે, સેંકડો ભજનો-ખદો-ધોળ કીર્તનોના જૂજવા ઢાળ ઢંગ ને અસલી તાલ-રાગની બળુ-કારી (જે સૌરાષ્ટ્રના લોકસાહિત્યક્ષેત્રના ગણાતા કલાકારો પાસે પણ નથી) મને મુ. ભાયાણીસાહેબ પાસેથી મળેલી આ વખતે ખ્યાલ નહોતો આવ્યો કે ભાયાણી

સાહેબને પ્રત્યક્ષ અનુભવ ઓછો છે!!

અંગ્રેજ સંશોધન ગ્રંથોના શોધકર્તાઓમાં પણ કેટલાક તો એવા જ હશે જેમણે પ્રત્યક્ષ અનુભવ મેળવ્યો હશે અથવા મુ. ભાયાણીસાહેબ પાસેથી જ એમને સાહિતી મળી હશે.

‘રામદેવપીર અને જ્ઞાતિવાર લિંગલિંગ શાખાઓમાં જ લજન છે’ એ વિધાન પણ ચર્ચાર્થ છે. શું અન્ય કોઈ સંપ્રદાયોના અનુયાયીઓમાં લજન પરંપરા છે જ નહીં?

અધ્ધરતાલ વિધાનો ક્યાં વિના પૂરતા પ્રમાણભૂત સંદર્ભો સહિત ચર્ચા થાય એમાં આ વિષયને અને આ વિષયમાં કામ કરનારા સૌને કંઈક નવી દિશા સાંપડે, ‘માત્ર આક્ષેપોથી નહીં’.

—ડૉ. નિરંજન રાજ્યગુરુ

૨

મુ. શ્રી. શિરીષભાઈ,

નમસ્તે.

‘એતદ્’ ઓકટો-ડિસે. ૮૭ના અંકમાં નરોત્તમ પલાણુની પત્રચર્ચામાં કરેલ વિધાન તરફ આપનું તથા ‘એતદ્’ના વાચકગણનું ધ્યાન દોરવા માગું છું. તેમાં ડૉ. નાથાલાલ ગોહિલના ‘હરિજન સંતો વિશેના મહાનિષંધ પ્રત્યક્ષ માહિતી પરિચય વિનાનો છે.’ આ વિધાન સામેનો મારો જવાબ મારા તાજેતરમાં પ્રકાશિત થયેલા મહાનિષંધ ‘સૌરાષ્ટ્રના હરિજન ભક્તકવિઓમાં નિવેદનના પૃ. ૭માં આવી જાય છે તેમાં નીચે પ્રમાણે જણાવ્યું છે.

‘સૌરાષ્ટ્રના હરિજન ભક્ત કવિઓ’ આ વિષય પસંદ કરી સંશોધન કાર્ય કરવાની દૃષ્ટિ મારા ધરના વાતાવરણ, સંસ્કાર અને પાટ-ઉપાસનાના પ્રત્યક્ષ દર્શનને કારણે મળી છે. મારા સ્વ. પિતાજી ઉકાભગત નિબરપંથને વરેલા મરમી ગાયક-ભજનિક હતા. તેઓએ અનેક વખત ખીજ-પાટ-ઉપાસના કરી હતી અને વિક્રમ સંવત ૨૦૧૨ના વૈશાખ સુદ ચારસને સોમવારે ‘મંડપ’ કર્યો હતો. આ દરેક બાબત પ્રત્યક્ષ જોવાની જાણવાની અને તેના રહસ્ય સુધી પહોંચવાની દૃષ્ટિ પૂ. પિતાજી તરફથી સહેજે મળી. તેથી ગુજરાત વિદ્યાપીઠમાં અભ્યાસ કરતાં ‘સમાજવિદ્યા વિશારદ’ની પદવી માટે એક વિષય તરીકે ‘જૂનાગઢ જિલ્લાના હરિજનોનું ધાર્મિક જીવન’ એ વિષય ઉપર સંશોધન કાર્ય કર્યું. આ વિષય અને ભજનોનો રંગ એવો છે કે એક વખત રંગાયા પછી તેમાંથી બહાર નીકળાતું નથી.’

પ્રત્યક્ષ માહિતી માટે મારે એટલું જ કહેવાનું કે હું હરિજન વશકર માતિમાં જન્મ્યો છું. હરિજન સમાજમાં ચાલતી ધાર્મિક પ્રક્રિયામાંથી પ્રત્યક્ષ પસાર થયો છું. મારા પિતાજી સૂરદાસ ભગત ભજનિક મહાધર્મી હતા, મારા ઘરમાં ખીજપાટ વરસેથી ભરાય છે. સાધુ, સંતો અને ભક્તોનો ‘દુવારો’ એટલે મારું ઘર એટલું જ નહીં પણ મહાધર્મનો પાટ જૂનાગઢમાં ઉપલાસવરા-મંડપમાં ભરાય છે એ જગ્યાના મહંત મારા મામા હતા, આ મારા મામા તથા મારા પિતાજી જીવતાં સમાધિ સઈ ગયા ત્યારે હું પ્રત્યક્ષ હાજર હતો એટલું જ નહીં પણ ત્યારે જે દેહની પ્રક્રિયા થાય છે તે મને સમજવવામાં આવેલ છે આ દરેક બાબતને શું પ્રત્યક્ષ માહિતી ન કહી શકાય ?

ખીજ મહત્વની બાબત મારા સંશોધનમાં મેં જે રી સંતો લીધા છે તેના જન્મસ્થળ, જગ્યાઓમા પ્રત્યક્ષ મુલાકાત લીધી છે. માહિતી બાણનાર વ્યક્તિઓની મુલાકાત અને કલ્પોપકર્ણ જે ચાલી આવતી માહિતી અને જે મંથસ્થ તેની શ્રદ્ધેયતા પણ મુલાકાતો દ્વારા ચકાસી છે એ દરેકની યાદી પરિશિષ્ટ-૨ પૃ. ૪૨૭ ઉપર આપેલ છે. કમસેક્રમ આ યાદી જોઈ ગયા હોત તો પણ આ પ્રશ્ન જોભો ન થાત.

પત્રચર્યામાં મારે એટલું જ કહેવાનું છે કે આ હરિજન ભક્તકવિઓ મારા સમાજના છે જેમાં મારો જન્મ થયો છે જેની વિધિ અને પરંપરા તથા ભજનોના અર્થઘટનની ચર્ચા મારા ઘરમાં આને પણ થાય છે. એટલે પ્રસૂતિની વેદના જેમ પ્રસૂતા બાણે તે ન્યાયે અમારા સમાજની દરેક વેદનામાંથી મારે પસાર થવાનું જન્યું છે. મારા માતા પિતા (ભગત-ભગતાણી) તેની કેટલીક ટેક પાળવા જે સહન કર્યું છે તેમાંની એક જણાવું તો મારી ‘મા’ને ખીજનો ઉપવાસ હોય આખો દિવસ મજૂરી કરી ઘેર આવે અને સાંજે સાધુને જમાડવા અને પાટવિધિ માટે નાણાં જોઈએ તે લેવા ઘરના વાસણ ચિરવે ચૂકવા જતી હોય તે મેં જોઈ છે અને જ્યારે સાધુ ભોજન કરે અને પાટે ‘જ્યોત’ના દર્શન કરે ત્યારે તેના ચહેરાનો અલૌકિક આનંદ પણ મેં જોયો છે. આ બધાને શું પ્રત્યક્ષ પુરાવામાં ન ગણાવી શકાય ?

‘વ્યથાનાં વીનક’ અને ‘વહાણના વણખાં’ આ બંને જોસેફ મેકવાનનાં પુસ્તકો માટે કોઈ એમ કહે કે તેમાં લેખકને પ્રત્યક્ષ પરિચય નથી તેના જેવું મારા પુસ્તક વિશેનું આ વિધાન ગણાવી શકાય. છતાં જ્યારે આ સંશોધન પ્રત્યક્ષ માહિતી ચિનાનું છે તેમ કહેવા જતાં આજ સુધીની જે કહેવાતી બાણકારી હતી તેને આ મહાનિબંધ લલકારી તો નથી જતો ને ? નરોત્તમભાઈ પત્રમાં

જણાવે છે કે અમારી પાસે જુદી જુદી માહિતી છે. તો તે માહિતી પ્રગટ કરો અને પછી ચર્ચા કરીએ-સાહિત્ય જગતને સ્પષ્ટ સત્ય મળી જશે.

અંતમાં મારા પુસ્તકના નિવેદનના પૃ. ૧૦માં મેં જણાવ્યું છે તે પ્રમાણે-

‘હરિજન-સમાજના અનેક સાધુ સંતો અને જગ્યાઓ સાથેનો મારો પ્રત્યક્ષ પરિચય હોવાથી તથા આ માર્ગને વરેલો હોવાને કારણે આટલું કાર્ય શક્ય બન્યું છે આ નિવરણથી સંતોની ક્ષમાયાચના સાથે તેનું રહસ્ય આ મહા-નિષ્પંધમાં પ્રગટ કરું છું.’ તેમ છતાં આ પુસ્તકમાં પ્રગટ ન કરી શકાય એવું ગુપ્ત રહસ્ય પણ છે પણ તે આ માર્ગગામી હોય તેને જ જણાવી શકાય. તેને ચર્ચાનો વિષય ન બનાવી શકાય.

નરોત્તમભાઈનું મારા પુસ્તક વિશેનું વિધાન કોઈ પણ જાતના પ્રમાણભૂત સંદર્ભો આપ્યા વિનાનું અને ઉપરછલ્લું છે. આવાં વિધાનો ક્યારેક ભયંકર ગેરસમજ ઊભી કરતાં હોય છે. જે પુસ્તકની પ્રસ્તાવના પણ પત્ર લેખકે પૂરી વાંચી નથી તેના વિશે સંપૂર્ણ અભિપ્રાય આપી દેવો હરગીજ યોગ્ય નથી.

મુ. શ્રી ભાયાણીસાહેબ માટે પત્રમિત્રે કરેલાં વિધાનો પણ આ પ્રકારનાં જ હશે તેમ હું માનું છું.

આભાર

આપનો વિશ્વાસુ,
એન. યુ. ગોહિલનાં
વંદન

એતદ્ વર્ષ ૭, ૮ (અંક ૭૩ થી ૯૪)ની સૂચિ

કાવ્ય

બે કવિતા—	નિખિલ ખારોડ	૭૩, જૂન-૧૯૮૪
તરવા ચાલ્યો ચાલે—	કાનજી પટેલ	"
કોલાજ	ભરત નાયક	"
પંડપ્રકાશ	પ્રાણજીવન મહેતા	"
કામોડો	ભરત નાયક	૭૪, જુલાઈ-૧૯૮૫
ગઝલ	હરીશ મીનાશ્રુ	૭૫, ઓગસ્ટ-૧૯૮૪
વચ્ચાટ	ધન્દુ જોશવામી	"
એક કવિતા	જયદેવ શુક્લ	"
પહેલો પુરુષ એકવચન	પ્રાણજીવન મહેતા	"
એક કાવ્ય	"	"
મુવીંગ ઓન માય ઓન મેલ્ટીંગ હરીશ મીનાશ્રુ ૭૬-૭૭, સપ્ટે-ઓક્ટોબર-૧૯૮૪		
પંડપ્રપંચ	પ્રાણજીવન મહેતા	"
બે કાવ્યો	નિખિલ ખારોડ	૭૮, નવેમ્બર-૧૯૮૪
સસવે	કાનજી પટેલ	"
શિખંડી	વિનોદ જોશી	૭૯, ડિસેમ્બર-૧૯૮૪
ધ્રિષ્ણંગસુંદરકાંડ	હરીશ મીનાશ્રુ ૮૦-૮૧, જાન્યુ. ફેબ્રુઆરી-૧૯૮૫	
કાચના પાણી ભરેલા		
ગિલાસની ટ્રાયોસોજી	ધન્દુ પુવાર	"
બે કાવ્યો	દિલીપ ઝવેરી	"
એક કાવ્ય	નીતિન મહેતા	"
પહેલો પુરુષ બહુવચન	પ્રાણજીવન મહેતા	૮૨, માર્ચ-૧૯૮૫
બે કાવ્યો	નિખિલ ખારોડ	૮૩-૮૪, એપ્રિલ-મે, ૧૯૮૫
આપણી જ એક આંખમાં	જયદેવ શુક્લ	"
આંસુ નોઈને		
હ્રસ્વ હો વા હીર્ષ	ધન્દુ જોશવામી	"

એક કાવ્ય	નીતિન મહેતા	૮૩-૮૪, એપ્રિલ-મે, ૧૯૮૫
પ્રવાહણ	લાલશંકર ઠાકર	"
દ્વિખાંડ-દ્વરકાંડ-ઉત્તરોત્તરાધ	હરીશ મીનાશ્રુ	"
પ્રાસિદ્ધિરિચેટ પાંક્તિ	દિલીપ ઝવેરી	૮૫-૮૬, જૂન-જુલાઈ, ૧૯૮૫
પ્રેયસી	હરીશ મીનાશ્રુ	"
કાગડો	કમલ વોરા	"
કિલ્લો	"	"
ખરતાં, મોટાં થતાં માંલથી	કાનજી પટેલ	"
જલ્પનથી કલ્પનને દેશે,	હરીશ મીનાશ્રુ	૮૭-૮૮, જાન્યુ-ફેબ્રુઆરી-૧૯૮૬
વ્યત્તપનૈયા		
કથુ	યજ્ઞેશ દવે	"
તરસ	નીતિન મહેતા	૮૯-૯૦, નવે-ડિસેમ્બર-૧૯૮૬
એક બિલ્લીને	હોહો લુઈ બોહોસ	"
અષાઢ	ભરત નાયક	૯૨, એપ્રિલ-જૂન, ૧૯૮૭
મોક્ષ	"	"
ધનુષ પરથી સનનન	જયદેવ શુક્લ	"
શરીર ફૂદી પડે	"	"
માછણ	"	"
એક કાવ્ય	નીતિન મહેતા	"
મૃત શિશુની માતાને	યજ્ઞેશ દવે	"
મૃત શિશુને	"	"
કાળું છિદ્ર	મૂકેશ વૈદ્ય	"
મોલ ભળે આકાશે	કાનજી પટેલ	"
દીવા દીવા	"	"
પછી બધું પોષાર	"	૯૩, જુલાઈ-સપ્ટેમ્બર, ૧૯૮૭
હંફું હંમ	"	"
ફેમ	ભીખુ કપોડિયા	"
એક કવિતા	નિખિલ ખારોડ	"
બિકાનેર	"	"
શિકાગો : પહેલો દિવસ	ગુલામમોહમ્મદ રોખ	"
દરવાજો	કમલ વોરા	"

કાગરો	કમલ વૈરા ૯૩, જુલાઈ-સપ્ટેમ્બર, ૧૯૮૭
ભંધરેટ	જ્યુસેપે ઉગારેતિ " "
	અનુ. પરેશ નાયક
અલ્પમાનીતી	કાલિંક દવે ૯૪, ઓક્ટો-ડિસેમ્બર-૧૯૮૭
શેરડો	જ્યેન્ન શેખડીવાળા " "
એક રચના	બકુલ ટેલર " "
એક કાવ્ય	નીતિન મહેતા " "
વાઘની વાતો	દિલીપ ઝવેરી " "
તાન્કા	હિ હે' લુઈ બોહેસ " "
	અનુ. રાધેશ્યામ શર્મા

નિબંધ

અપ્રામા	ભરત નાયક ૭૪, જુલાઈ-૧૯૮૪
શંકર મિસ્ત્રી	ચંદ્રકાંત શેઠ ૭૫, ઓગસ્ટ-૧૯૮૪
ધેર જતા	ગુલામમોહમ્મદ શેખ ૯૨, એપ્રિલ-જૂન ૧૯૮૭
એક ગણખંડ	હર્ષદ કાપડિયા ૯૩, જુલાઈ-સપ્ટેમ્બર-૧૯૮૧
મને ફામ છે : કાટા	ભરત નાયક ૯૪, ઓક્ટોબર-ડિસેમ્બર-૧૯૮૧
વાર્તા	
ફક્ત દાદી જ, ખીજું કંઈ નહીં	હના-દો ટેલિસ ૮૫-૮૬, જૂન જુલાઈ ૧૯૮૧
	અનુ વિજય શાસ્ત્રી
મનોજનુ વેર	ભૂપેન ખખખર ૯૨, એપ્રિલ-જૂન, ૧૯૮૭
'મહેશ મતલખીચરિત'-એક અંશ	પરેશ નાયક ૯૩, જુલાઈ-સપ્ટેમ્બર, ૧૯૮૭
છુટકારો	બાણુ ઘાઠવા " "
શેઠની એક સવાર . થાળી વાજુ	પ્રાણજીવન મહેતા " "
સ્વામીસુંદરી	ભૂપેન ખખખર ૯૪, ઓક્ટો-ડિસેમ્બર ૧૯૮૭
'ડેફોડિલ બોલ - ૧ ૨	એલન ટેમ્પરલી " "
	અનુ. સિરીષ પંચાલ

લેખ

માહસવાદી અભિગમ	સુરેશ બોધી ૭૩, જૂન-૧૯૮૪
ચલચિત્રો વિશે વાતો કરતા	અભિજિત વ્યાસ " "
પ્રાચીન ભક્તિ કવિતાની	
આસ્વાદ સમર્યા	હરિવલ્લભ ભાયાણી " "

અસ્તિત્વવાદની બાળપોથી	અરુણ અડાલજી	૭૪, જુલાઈ-૧૯૮૪
રેજિસ્ટ્રી વ્યવહારભાષા		
વિ. સાહિત્ય ભાષા	હરિવલ્લભ ભાયાણી	૭૫, ઓગસ્ટ-૧૯૮૪
વિધટન-અમેરિકન વિવેચન	અરુણ અડાલજી	૭૬-૭૭, સપ્ટે-ઓક્ટોબર
અને પોલ દિ મેન		૧૯૮૪
સંકુલ સંકેતની બંધ રચના		
‘કથસ્તાન’માં	સુમન શાહ	૭૮, નવેમ્બર-૧૯૮૪
કાવ્યભાવનમાં કલા અને વિજ્ઞાન	રમેશ ઓઝા	”
અત્રતત્ર	સુરેશ જોષી	૭૯, ડિસેમ્બર-૧૯૮૪
ભારતીય સંદર્ભમાં તુલનાત્મક	ગણેશ દેવી	”
સાહિત્ય	અનુ. નિયતિ દેરાસરી	
અત્રતત્ર	સુરેશ જોષી	૮૦-૮૧, જાન્યુ-ફેબ્રુઆરી,
		૧૯૮૫
સ્વાતંત્ર્યોત્તર ગુજરાતી કવિતા	પ્રમોદકુમાર પટેલ	”
ચલચિત્રમાં કલા અને આકારની	અભિજિત વ્યાસ	૮૨, માર્ચ-૧૯૮૫
વિભાવના-૧		
વન ઇમ્પલ્સ ફોમ ધ વનલ વુડ	ભાલચંદ્ર	૮૩-૮૪, એપ્રિલ-મે-૧૯૮૫
ચલચિત્રમાં કલા અને	અભિજિત વ્યાસ	”
આકારની વિભાવના-૨		
મેટેક્સ-વાચિક અલંકરણ લેખે	વેદ્યન બૂથ	૮૫-૮૬, જૂન-જુલાઈ-૧૯૮૫
	અનુ. હરિવલ્લભ ભાયાણી	
મેટેક્સ-ગત અર્થવ્યાપાર	પોલ રિકાર	”
	અનુ. હરિવલ્લભ ભાયાણી	
વિધટનશીલ દેરિદાનું નિદર્શન	સુમન શાહ	”
ચેમ્બીન	રમેશ ઓઝા	”
પંડિત યુગનું પુનર્મૂલ્યાંકન	નીતિન મહેતા	૮૧, જાન્યુ-માર્ચ, ૧૯૮૭
(સમય અને સંદર્ભે જટિલાક મુદ્દાઓ)		
પંડિત યુગનું-પૂર્વભૂમિકા	સુરેશ જોષી	”
પંડિત યુગનું સર્જન-ભૂમિકા	સિતાંશુ યશશ્ચંદ્ર	”
પંડિત યુગની કવિતા	ચંદ્રકાંત ટોપીવાળા	”
પંડિત યુગનું કથાસાહિત્ય	શિરીષ પંચાલ	”

પંડિત યુગલું વિવેચન-ભૂમિકા	સુરેશ જોષી	૯૧, જાન્યુ-માર્ચ ૧૯૮૭
પંડિત યુગલું સૈદ્ધાન્તિક વિવેચન પ્રમોદકુમાર પટેલ		"
પંડિત યુગલું કૃતિનિષ્ઠ વિવેચન જયંત પારેખ		"
પંડિત યુગલું જીવનદર્શન-ભૂમિકા હરિવલ્લભ ભાયાણી		"
પંડિત યુગલું જીવનદર્શન	જયંત કોઠારી	"
ઝોવર્ધનરામનું જીવનદર્શન	પ્રબોધ પરીખ	"
પંડિત યુગ-અનુકથન	સુરેશ જોષી	"
કાલિદાસનાં નારી પાત્રો	રાજેન્દ્ર નાણાવટી	૯૨, એપ્રિલ-જૂન ૧૯૮૭
શબ્દાશ્રુહનો સાતમો કોઠો	સનત ભટ્ટ	"
નવસિકામાં ભાષા	જયંત પારેખ	"
અપરાધની ઉત્તરે 'મેધહૂત'ની		
માનમીમાંસા તરફ	સિતાંશુ યશશંદ્ર	"
હિયંકાક-ત્રુફે સંવાદ	અભિજિત વ્યાસ	"
સાડું કાવ્ય એટલે ?	હિમાશંકર જોશી ૯૩, જુલાઈ-સપ્ટેમ્બર ૧૯૮૭	
ન તો અહીંના ન તો ત્યાંના	હરિવલ્લભ ભાયાણી	"
સોશર સિદ્ધાંત અને		
પાસ્તવનું વિસર્જન	"	"
'એક જ્યોર' આસ્વાદ	જયદેવ શુક્લ	"
આપણી સમીક્ષા પ્રવૃત્તિ	રમણ સોની	"
સાવ્યભાષા-એક નોંધ	નીતિન મહેતા ૯૪, ઓક્ટો. ડિસે. ૧૯૮૭	
રાષ્ટ્રકવિ રઘુકાર	રાજેન્દ્ર નાણાવટી	"
'જાણે કે મિનિએચર મહાભારત' રાધેશ્યામ શર્મા		"
—'છેલ્લું જાણું' એક આસ્વાદ		
કેયલીન રેઈન સાથે એક મુલાકાત અનુ. સુભાષ દવે		"
સમીક્ષા		
લીલાં પર્ણ' (પ્રવીણ દરજી)	રાધેશ્યામ શર્મા ૮૩-૮૪, એપ્રિલ-મે ૧૯૮૫	
'ધૂળમાંની પત્તીઓ'		
(મંદ્રકાત શેઠ)	પુરુરાજ જોષી ૮૭-૮૮, જાન્યુ.-ફેબ્રુ. ૧૯૮૬	
'જળની આખે' (યજ્ઞેશ દવે)	નીતિન મહેતા	"
'કાંચનજંઘા' (જોગાભાઈ પટેલ)	રાધેશ્યામ શર્મા ૮૯-૯૦ નવે.-ડિસે. ૧૯૮૬	
'અધિજ્ઞા મલી' (ધીરુબહેન પટેલ)	બાણુ દાવલપુરા	"

‘અડાબીડ (ભગવતીકુમાર શર્મા) શિરીષ પંચાલ	દર, એપ્રિલ-જૂન ૧૯૮૭
‘ડાબી મુઠ્ઠી જમણી મુઠ્ઠી’	
(ચિત્ર મોઢી)	”
‘સોચન’ (નરોત્તમ પલાણુ)	”
‘આધુનિકતા અને ગુજરાતી	”
કવિતા’ (ભોળાભાઈ પટેલ)	”
‘નિશ્ચેના મહેલમાં	
(ઉમાશંકર જોશી) નીતિન મહેતા	”
‘એક મિનિટ’ (લાલશંકર ઠાકર) જયદેવ શુક્લ	”
‘મિત્ર’ મસાલા’ (કેતન મહેતા) ઉષાકાન્ત મહેતા	”
‘પ્રવાહણુ’ (લાલશંકર ઠાકર) રાધેશ્યામ શર્મા	૯૩, જુલાઈ-સપ્ટે. ૧૯૮૭
‘સરસ્વતીચંદ્ર વિસરાયેલાં	
વિવેચનો સાં. જયંત કોઠારી/	
ઠાંતિભાઈ શાહ શિરીષ પંચાલ	”
‘અશ્વમેધ’ (ચિત્ર મોઢી) લવકુમાર દેસાઈ	”
‘બદલાતી ક્ષિતિજ’ (જયંત ગાડીત) રમણ સોની	”
ગુ.સા.પરિષદનું ૩૪મું અધિવેશન શિરીષ પંચાલ	”
‘લઘરો’ (લાલશંકર) અજિત ઠાકોર	૯૪, ઓક્ટો.-ડિસે. ૧૯૮૭
‘ખડકી’ (સુમન શાહ) મણિલાલ પટેલ	”
‘કાવ્યકૌતુક’ (હરિવલ્લભ ભાયાણી) વિજય શાસ્ત્રી	”
‘દર્પણનું નગર’ (અનિલ દલાલ) શિરીષ પંચાલ	”
પત્રચર્યા	
—	વિશ્વનાથ ભટ્ટ ૭૩, જૂન-૧૯૮૪
—	જયંત કોઠારી ૮૩-૮૪, એપ્રિલ-મે ૧૯૮૫
—	નરોત્તમ પલાણુ ૯૪, ઓક્ટો.-ડિસે. ૧૯૮૭

ક્ષિતિજ સંશોધન પ્રકાશન કેન્દ્રનાં બે મુદ્દયવાન પ્રકાશનો

કાવ્ય વિવેચનની સમસ્યાઓ : શિરીષ પંચાલ

(મૂલ્ય : ૪૫ રૂપિયા)

પંડિતચુગલું પુનર્મૂલ્યાંકન : સં. નીતિન મહેતા

(મૂલ્ય : ૨૦ રૂપિયા)

ક્ષિતિજ દ્રુષ્ટતા સંબોધે તથા એતદ્ પરિવારના સંબોધે ખાસ વળતર

સંપર્ક : ચ દ્રિકા પંચાલ

એચ/૧, અધ્યાયક કુટીર, પ્રતાપચંજ, વડોદરા ૩૯૦૦૦૨

દૂંકી વાર્તા સર્જનાત્મક ગદ્યનું નવું આમયિક

ગદ્યપૂર્વ

તાંત્રી : ભરત નાયક, સહસંપાદક ગીતા નાયક

પરામર્શન : ડૉ. હરિવલ્લભ ભાયાણી, ગુલામમોહમ્મદ શેખ, ડૉ. ત્રણેશ દેસી
પ્રબોધ પરીખ.

સંશોધન વિભાગ : વીરચંદ ધરમશી, સહસંપાદન વિજય પંડ્યા, બાબુ સુધાર
કલા આયોજન : અનુલ ડોડિયા

વાર્ષિક લવાજમ : રૂ. ૫૦ (વર્ષમાં છ અંક)

સંપર્ક : મુકેશ દવે

જે-એ, માતંગી, ૧૭, માવે રોડ, મલાડ (વેસ્ટ), મુંબઈ ૪૦૦૦૬૪
વિજય પંડ્યા

ખી/ચાર, યુનિવર્સિટી સ્ટાફ ક્વાર્ટર્સ, ત્રાંધી ચોતરા,

ગુજરાત યુનિવર્સિટી, અમદાવાદ-૩૮૦૦૦૯

હિછાંછળા

આ ગ્રીષ્મવાયરા

કોવચગુચ્છાને કરી બેઠા રૂઝેર અટક્યાળાં

ને એવી તો ચળ ભપડી !

શમવવા એ કેવા

ઝડપી રહ્યા રેતાળ ભોંયની કકરી કાંકરી

બાણુ

અનુ. હરિવલ્લભ ભાયાણી

એક શુભેચ્છના સૌજન્યથી

In this world,
Take always the position of the giver.
Give love,
Give help,
Give service,
Give any little thing you can,
But keep out a barter.
Make no conditions,
And none will be imposed.
Let us give out of our bounty,
Just as God gives to us.

—SWAMI VIVEKANANDA

ESKAY FINE CHEMICALS
Mfgr. of X'Ray BARIUM
Mehta Mahal,
15, Mathew Road,
BOMBAY-400 004.
Tel : 811 9800

ક્ષિતિજ્ઞ સંશોધન પ્રકાશન કેન્દ્ર

સંસ્થાપક : સુરેશ જોષી

એતદ્ ૯૫

૧૫૦ ૯ અંક ૨-૩ એપ્રિલ-જૂન, જુલાઈ-સપ્ટેમ્બર ૧૯૮૮

સંપાદક મંડળ

શિરીષ પંચાલ, જયંત પારેખ, રસિક શાહ

વાર્ષિક લઘુજન રૂપિયા ૨૫

લઘુજન ધરવાનાં સ્થળ

રસિક શાહ ૨૪, બી/૧ ખીરાનગર

એસવી રોડ, સાન્તાક્રુઝ મુંબઈ-૪૦૦૦૫૪

જયંત પારેખ માલગંજ, ૪૨૭, ૧૦મી

સ્ત્રી ચેમ્બૂર, મુંબઈ-૪૦૦૦૭૧

ચંદ્રિકા પંચાલ એચ/૧, અધ્યાપક કુટીર

મતામગંજ, વડોદરા-૩૯૦૦૦૨

સમ્પાદકીય પત્રવ્યવહાર શિરીષ પંચાલના સરનામે તથા વ્યવસ્થા અંગેનો
પત્રવ્યવહાર ચંદ્રિકા પંચાલને સરનામે કરવો.

●

મુદ્રણસ્થાન : ચંદ્રિકા પ્રિન્ટરી, મિરઝાપુર રોડ, અમદાવાદ-૩૮૦ ૦૦૧

ફોન : ૨૦૫૭૮

ઐતદ્

વર્ષ : ૯

અંક : ૨-૩ એપ્રિલ-જૂન, જુલાઈ-સપ્ટેમ્બર ૧૯૮૮

સંપાદન
શિરીષ પંચાલ નયનત પારેખ રસિક શાહ

ક્ષિતિજ સંશોધન પ્રકાશન કેન્દ્ર

ચક્ષુશ દહે

જાતિસ્મર

અનંત વરસો સુધી
સમુદ્રમાં સમુદ્ર થઈને રહ્યો છું.
રહ્યો છું એ મહાસિંધુમાં
જ્યાં સમાયું છે બધું
હિન્મુક્ત અખાધિત અગાધ નીલ જળરાશિમાં
મુક્ત બની ગાવું છે ફેનિલ મોજાંઓતું ગાન
એ મહાશૃંગના લવણમાંથી લાધ્યું છે જીવનનું લૂણ.

તામ્ર કાંચન રજતદેહી
નવનવ ખંડો નવજાત સમુદ્રમાં સઘસ્નાત
ધરતી પર ધૂળની નહીં ધાતુની કાંતિ
ચાંદનીમાં ચળક ચળક ચળકે છે
સાત સાત સમુદ્રનાં જળ
રોહિત હરિત રૂપવાન
દિવસો મેં જોયા છે દિવસો સુધી
પ્રાચી, પ્રતીચી, ઉદિચી, અવાચી,
આરંભાય છે દિશાઓનો આકંપર
ક્ષણ, ઘટિકા, પ્રહર અહોરાત્ર
પક્ષ માસ ઋતુ વર્ષ સંવત્સર
હવે પીર્યા કરશે મન્વન્તર.

મઠ આ હરિત નીલ
તેજમા લળે લેજ સહેજ
ને આર લાય ખારાપાટમાથી રઝળપાટ.

અનેક ડિ લો, અ ડો
જાશેટાઓ જાયલાઓ ફાડીને
આરને લેદાને
નીકળ્યો છુ ભેદ પામવા અભેદનો
ઉકાત હ બધુ સકાત થયુ છે મારામા
અનેક ડોડવાઓ જીડવાઓ ઊખીઓ શી જો તોડીને
અનેક ફળ ખીજ ફાડીને
ભૂમિના અધ તમસમા મૂળ ફેલાવી
શાખાપલ્લવ વિસ્તારી સારવ્યુ છે આકાશને
દેખવ્યો છે લારવતીનો ઉત્સવ.
મૂંચ્યો છુ જુરાસિકમા
તો કોળ્યો છુ કાર્બોનિફેરસમા.

લાવારસ હ
વલ્યો છુ ફળોમા મિષ્ટરસ થઈને.
અનેક ફૂફકારો, ફિલકારીઓ
ત્રાડો, ચિત્કારો, ફૂતકારો, ચી ધાડો
વાલો છી કાટાઓ હણહણતી હેંપાઓથી
તરંગતર ગાઠ લીલા અધકારથી
લારાઈ ગયા છે દિવસો

અનેક આકાશો મ્હાન માલિન્યની જેમ
ઝરી ગયા છે પૃથ્વીની વેદી પરથી
અનેક સૂર્યોએ

પ્રાત, મધ્યાહ્ન, અપરાહ્ન સાથ કાળે
ઉતારી છે આતપ આરતી
પ્રત્યક્ષી હસ્તિનીએ ફેળ્યો છે પ્રજાત્યો કુંજ
આર લાય છે અદ્ભુત નાટાર ભો
ફરફરતા પડદા દેખ્યા છે આજા અધકારના
ધૂપ જેવી ગાઠ થતી જાય છે સાંજે

અનેક તમરાઓના સિંજરવથી
 નિખિડ વાનસ્પતિક ગંધથી સાન્ન
 તંદ્ર કાટકાટ છે રાતો
 ઉપર જોયું છે સૂર્યચન્દ્ર તારાજડિત
 નક્ષત્ર નિહારિકા ખચિત
 ઝળહળાં પૃથ્વી પર શિરચ્છાણ
 જેના પર માત્ર
 પક્ષીઓની પાંખ અને મારી આંખની આણ.
 અનેકવાર વ્યથા ઉદમ કર્યાં છે
 જળસ્થળ અગ્નિ આકાશને અવકાશને જોડવાનો
 ને
 ફરી ફરી કાઈએ વિખેરી છે બાણ
 પથ્થરની જેમ પડ્યો રહ્યો છું પરવાળું થઈ
 સરસર લસરકાની જેમ લસર્યો છું
 શાંખ ગોકળગાય થઈ
 તર્યો છું મત્સ્ય થઈ
 સરક્યો છું સર્પ થઈ
 —લપાતો છુપાતો પૃથ્વીના નાભિશ્વાસ સાંભળતો
 ફડફડાટ ઊઠ્યો છું પાંખ લઈ
 ઊડી ઊડી ઉશટાઈ ગયો છું
 પગ લઈ ઊઠ્યો છું, ફૂંદ્યો છું
 લટક્યો છું, છટક્યો છું,
 ચાલ્યો છું, ખોડાતો, ખોડંગાતો ખચકાતો,
 દડબડ દોડતો દોડ્યો છું પુરપાટ
 ખંડ ખંડને જોડતો
 શતધા ખંડખંડ તોડતો
 ફંગોળાઈ ફેંકાયો છું થયો છું જભો
 ફરી ફરી ફંગોળાઈ ફરી ફરી થયો છું જભો
 મારા મેરુદંડ પર મસ્તક ટેકવતાં
 પાણીના મૂલે વહ્યાં છે વરસો
 ભૂમિને ફેંકેાસતી આંખે

નિહાળી છે આકાશની સત્તા
 તે જ મસ્તકને નમાવ્યું છે
 રાજ રાજ્ય
 વરિષ્ઠ વલિષ્ઠ
 હિરારત સુધારક
 કે

અવતારી આતતાયીને ચરણે.

વ્યક્તમધ્યના શિખર પર શિખર
 તે પર ગૌરી શિખર
 મનુષ્યરૂપે થયો છે મારો પ્રાદુર્ભાવ
 મારા પ્રાણનો આવીર્ભાવ
 તરંગથી વિશેષ નથી જે તેને
 દુરંગની જેમ સ્થાપવા મયું છું
 આ મારી અસ્તિત્વી હસ્તી
 વામન હું
 થયો છું વિરાટ
 ત્રણ પગલાં પૃથ્વી પાતાળ ને આકાશને માપતો
 માપતો એ અમેય અપરિમેય અપ્રમેયને
 માપુ છું એ મહાકાળ કાળને
 કાળની કાળઝાળ લાગે છે ઝાળ
 જેમાં પ્રજવલે છે કળયે છે બધું.
 તલમાત્ર પણ જગ્યા નથી
 બધે બધુએ બધુમાં
 રૂંવે રૂંવે વ્યાપ્યો છે કાળ.
 બધે તેડું ઇટકું
 હું ક્યાં બઈ અટકું ?
 તલને પણ તોલે છે તેની તુલામાં
 બધી છે મેં કાળની તતિને
 પણ ડાણે
 ડાણે બધી છે કાળની તતિને ?
 વર્ધમાન હું

દિવસે ન વધે તેટલો વધુ છું રાતે
 ક્ષયિષ્યુ છું
 ક્ષણે ક્ષણે ક્ષય થાય છે
 વ્યય થાય છે મારો
 દેખાઉં છું દુધિયો દાંત થઈ
 અવશેષે રહું છું અસ્થિ-મૂલ થઈ.

કાળના સર્વગ્રાસી ઉદરમાં
 કોઈ સ્વાહા સ્વાહા કરી
 હોમે છે ક્ષણ ક્ષણ
 હોમે છે કળ કળ
 હોમે છે અમારી
 આસાઓ, આકાંક્ષાઓ
 ઈર્ષ્યાઓ સિંહાઓ, જુગુપ્સાઓ
 વિવક્ષાઓ વિજિગિષાઓ
 જિજિવિષાઓ મુમુર્ષાઓને
 દરમાંથી દરમાં
 ને
 દરમાંથી દરમાં પુરાતો રહું છું હું
 તળ પરથી પાતાળમાં
 ને
 પાતાળમાંથી તળ પર ફેંકાતો રહું છું હું
 પાથરવી છે પમરતી પથારી
 પણ
 સંમેટાતો નથી મારો જ પથારી
 કોષેકોષના કરંડિયામાં
 લાધે છે જીન્સનો રજજી સર્પ
 ઝોગાળે જે અમારો દર્પ.
 બાચકાની જેમ કોઈ મને બાંધીને રાંધે છે
 ને હું ભરું છું બાચકા
 માત્ર હવામાં હવાતિયાં.
 બોદયાં છે

ચેતન અવચેતન
 મનસ અધિમનસના ભોરિંગ ભોંયરાએ
 જેમાં વિકરાળ વ્યાધિ
 શિયાળ કરે લાળી
 ઠોપલ કલકેલિ
 વર્ષાની ઢેલી
 જેમા અમૃતકુંભો
 એમા જ અનેક નરમુંડ કુંડો.

દેહાલયના ઘુમ્મટમા
 કબૂતરના અવળસવળ માળા
 કરોળિયાના જજર જળાં
 અવાવડુ ઓરડે તોતિંગ તાળાં
 પશુ અનેકવાર મર્યો છું.
 મેહોગની, બાલ્સા, બાઓબાબ
 પોપ્પર મર્યું કે પાઈન
 કરંજ સીસમ દાડમ
 વડપીપળ કે ખીજડા રૂખડાનું પાન થઈ
 સુકાયો છું
 જાતવાન લોડાઓથી ખુદાયેલી
 લાસની પીળા જાજમ થઈને
 અનેકવાર મર્યો છું
 દૂર પ્રાંતરમાં હરણનું માસ થઈ
 મરણ મર્યો છું છું
 માનસરવરના રાજહંસનું મરણ
 જાવાનાં જંગલોમા ઓરામનું મરણ
 મરણ મર્યો છું રૂના પોલ જેવા રીંછનું મરણ
 નદીભાઈના ભોણુમાં શાહુડીનું મરણ
 ફસડાઈ પડેલા પહાડ જેમ હાથીનું મરણ
 કરોળિયાના જાળામાં નિખાણુ ઓળું થઈ
 મર્યો છું કીટનું વૃક્ષ મરણ
 પાંખે સજેલી આકાશ સમેટી

મર્યા છું કલકલિયા કાળર હોલા લેલાં
વલ આલ્પેસ્ત્રોસ કે લાકડું મરણ.

જળમાંથી બૂમિમાં

ને ત્યાંથી બિધ્

આકાશમાં શોધ્યાં છે મારાં મૂળ.

નિશ્ચિત્ત થઈ હું સાતો જાઉં છું હું

આકાશમાં નથી રહેતું મારું ચિત્ત

જળમાં નથી જળવાઈ રહેતું કશું

પૃથ્વીમાં જ પરિરક્ષિત રહે છે મધું

જેટલા જીવે છે જીવ

તેથી ય અધિક અહીં જીવ્યા છે જીવ

તેથી ય અધિક અહીં જીવશે જીવ

અનેકવાર અહીં ખેલાયા છે

જીવશિવના આટાપાટા

પંચતત્ત્વના ગામગપાટા.

ગતયુગોને

જાંચુર કાળકીલક પર

સૂચ્યત્ર બિન્દુ પર

કાલવીને બેલી છે ક્ષણ યુગપત

એમાં જ એતું અનાગત

ઉપર કાળકૂપમાં

જડખાં ફાડીને બેઠો છે વિકરાળ વાધ

નીચે ફણીધર ફૂંકારે છે ફેણ

તો પણ અધવચ્ચ લટકતાં

ભયભય ધાવ્યા કયું છે

ટપ ટપકતા મધને

આગંતુક હું

શોધ્યા કરું છું મારા અસ્તિત્વના અર્થને

ને પામું છું અર્થોના ય અનર્થ

પ્રક્ષિપ્ત હું

પણ ક્ષિપ્રા તટે

અમિલ-જૂન જુલાઈ-સપ્ટેમ્બર ૧૯૮૮

લિલટભેર ગાયા કથું છે મેઘદૂત.

આ પૃથ્વી

શતાકુરા, શતમૂલા, ધરણી લોકધારિણી

પૃથ્વી

અમારા જીવનનું

મૃત્યુનું મહાસય

શ્રવણ સય વિશ્વવ પામ્યો છું

આ મહાસયમાં

સ્થિતિ ત્રિતિ રતિ વિરતિ

પામ્યો છું અહીંયા

પૃથ્વી અમારું જીવન સ્મારક

કોઈ વિશેષ નહીં

જીવશેષ હું છું

રક્ત હરિત શ્વેત કાતિ નહીં

સત્કાંતિ થકી

તન્માનાની કોઈ આત્મામાંથી

આરંભાશે મારી યાત્રા

ને

આસતી રહેશે મારા જીવનની ભત્રા.

અર્પણ : આ કવિતાનું નિમિત્ત જનનાર કાર્તિક દવેને

રાધેશ્યામ શર્મા

ડબ્બક

બોણડા ફૂવાના કાનમાં
ફૂક કરી લેતાં જ
હવડ હવાનાં પિંજરાં તોડતાંક
હોલા હકૂકૂક નીસર્યા...
નીચા નમી નાણી જોયું,
ક્યાંયે પાણીનો પરપોટો
ફૂટે, તો પંથકની કુળદેવીના સમ
વારણું લીધા વિના ના રહું.
પણ પાણી વિણ પ્રતિષ્ઠિ ક્યાંનું ?
અલે, મારું પિંચ જ ખોવાયું છે
અદૃશ્ય કથાધવણી વિમાસણમાં.
અગર્ભ આકાશ
સમશાનની ચૂને ઘોળેલી પછીતને
પંપાળા વાદળાંની ભૂખરતાને
ફૂવાકાંઠે બૂકેલી ગરગડી પર
સરકાવી રહું છે ત્યાં
ઈંટગારા વચ્ચાળ ફૂટેલ
પીપળાના પાનની
ફરફરતી કેશવાળીમાં
આવનારો મેઘ
ડબ્બક દઈ રહ્યો છે !

એપ્રિલ-જૂન જુલાઈ-સપ્ટેમ્બર ૧૯૮૮

જીલટબેર ગાથા કથું છે મેધદૂત.

આ પૃથ્વી

શતાકુરા, શતમૂલા, ધરણી લોકધારિણી

પૃથ્વી

અમારા જીવનનું

મૃત્યુનું મહાસય

પ્રસય સય વિસય પામ્યો છું

આ મહાસયમાં

સ્થિતિ ગતિ રતિ વિરતિ

પામ્યો છું અહીંયા

પૃથ્વી અમારું જીવન સમારક

કેઈ વિશેષ નહીં

જીવશેષ હું છું

રક્ત હરિત શ્વેત કાંતિ નહીં

ઉત્ક્રાંતિ થકી

તન્માનાની કેઈ માત્રામાથી

આરંભાશે મારી યાત્રા

ને

ચાલતી રહેશે મારા જીવનની યાત્રા.

૮

૧

અર્પણ : આ કવિતાનું નિમિત્ત જનનાર કાર્તિક દવેને

રાધેશ્યામ શર્મા

કવિ

બોણડા કૂવાના કાનમાં
કૂક કરી લેતાં જ
હવડ હવાનાં પિંજરાં તોડતાંક
હોલા હૂકૂકૂક નીસર્યા...
નીચા નમી નાણી જોયું,
ક્યાંયે પાણીનો પરપોટો
ફૂટે, તો પંથકની કુળદેવીના સમ
વારણાં લીધા વિના ના રહું.
પણ પાણી વિણ પ્રતિષ્ઠિ ક્યાંનું ?
અલે, મારું પિંચ જ ખોવાયું છે
અદૃશ્ય કથાધવણી વિમાસણમાં.
અગર્ભ આકાશ
સમશાનની ચૂને ઘોળેલી પછીતને
પંપાળા વાદળાંની ભૂખરતાને
કૂવાકાંઠે બૂકેલી ગરગડી પર
સરકાવી રહું છે ત્યાં
ઈંટગારા વચાળ ફૂટેલ
પીપળાના પાનની
ફરફરતી કેશવાળીમાં
આવનારો મેઘ
કવિ દઈ રહ્યો છે !

એપ્રિલ-જૂન જુલાઈ-સપ્ટેમ્બર ૧૯૮૮

જયદેવ શુકલ

આભે, આ એક વસ, નામે...

એક વસ.

એને ટીપો કે વી ધો.

ન ભાગે, કાણું પડે કે ન રેત શો કણુ ખરે.

આમ જુઓ તો લોખંડ કે પારા કરતાંય ભારે.

પાલસા ધો જેવી જ કહોને.

સ્વાદ ખારાશ પડતો તૂરો-તીખો,

તો ક્યારેક

ઝમઝમ કરતું તાળવું ફેડી ઉપર જવા મથતા

રાઈ અઢાવેલા રાઈતા જેવો.

હમણાં જુઓ તો સાવ ટાઢીબોળ.

જો ટઢી બાણી આંગળી અડકાડીએ...

તો કુંકાડાથી દાઝી પણુ જવાય.

ક્યારેક સાવ અચાનક

પાખો ફફડાવી ખીસે.

એમાં પૃથ્વી પક્ષી બની તર્યા કરે.

એક વાર પીંછું અડતાં

ભરઉનાળે મેઘધનુષનો કુવારામાં

પતંગિયાં બની જાંટાઈ હતી.

ક્યારેક બાળકના હાથમાં

દડો બની આમથી તેમ
ઝીંકાય.

પોપટની બિડતી જાયને
આંખો મલકાવી,
બાંચી થઈ સાંભળ્યા કરે.
હાથ કરવા જઈએ
તો હથેળી છોસાઈ જાય.
લોહીમાં કાતરા પડે.
કંઈ કેટલાય ઉનાળા
ફાટફાટ થઈ
ઘેરી વળે.

કચારેક સાવ અ-ચળ.
-જાણે સાત સાત ચીનની દીવાલ.
લેદી માર્ગ કરવા મથીએ
ઝીંકાઈએ...પટકાઈએ...
માથાના લોહીભેગી
રહેજ ખસી
હસે...

(નવ/તેર-જૂન અઠચાસી)

એપ્રિલ-જૂન જુલાઈ-સપ્ટેમ્બર ૧૯૮૮

જયદેવ શુકલ

હવે કદાચ...

કંઈ કહેવાય નહીં.
કશોક ખરખચડો ખખડાટ.
લોહી ટદાર.
હાં, હવે કદાચ નિકટમાં
હમણું જ નોવા મળશે.
સૂરજ અન્ધારાં વેર
વૃક્ષની આડથમાં
થડકારા અવાજની દિશામાં
એક ઠાન.
હવા સાપણુની જેમ
લોહીમાંથી પસાર થઈ
સૂસવાય.
પગ ભિંચકાઈ ગયા, એમ જ.
કાબરચીતરી ક્ષણોમાં
વાધ સંભળાયા કરે.
તજર જંગલ આખું ડાલે.
જેને નોવા છે તે તો...
અચાનક તડકે
હરણ યની ઉછળ્યો.
આંખે અન્ધારાં.

ગળે સૂકી નદી વીંટળાય.

ક્યાંથી આવશે ?

કા'કે કહ્યું : યહી રાસ્તે સે કભી કભી...

જંગલને અન્ધારિયા ખૂણે

દાખી દેતી છલાંગી ત્રાડ.

પક્ષીઓ ફરી રણક્યાં.

દૂર કાળા કાળા તોતિંગ પડછાયા

તરે.

ફેરા સાવ નિષ્ફળ નહીં જાય.

પાછળથી ખભા પર

પંજે માર્યો તડકાએ.

પડછાયા વૃક્ષોની પાછળ-આગળ થઈ

હવા ચીરતા દોડી ગયા.

હવે કદાચ...

એપ્રિલ-જૂન જુલાઈ-સપ્ટેમ્બર ૧૯૮૮

નીતિન મહેતા

એક કાવ્ય

વૃદ્ધોના બોખા હારથ ઓળગી શકાતા નથી
ટ્રેનના પાટાની વચ્ચે સ્લીપર ફસાઈ ગયું હોય
દોડતી આવતી નદી સામે દીવાલ ચણાઈ ભય
એવી જ રીતે આ વૃદ્ધો અમને જસ તાકી રહે છે

હાથ જીઆ કરી લાલ આપે
તકર ગી મુકેળાજી ચાલતી હોય
ચક્રવાત ગોળ ગોળ રજકણુ જનાવી
અમને ફોળતો હોય
ને વૃદ્ધોનો સહજ સ્પર્શ
અદર એક તારો ઉગાડે

વ ટોળની વચ્ચે ઘેરાયેલા વૃક્ષ જેવું મન
હમણા પડશે હમણા પડશે એવું યત્ન હોય
ત્યા તો વૃદ્ધોનું બોખવું સ્મિત જ
વૃક્ષોને નિજ ગતિમા ડોલાવી દે

કોઈ વાર થાય

આ વૃદ્ધોએ એકબીજાની પતંગ કાપી હશે
ક્યારેક બસમા કોઈકને ભારી પાસે જત્રા આપી હશે
બપોરે મૂક્યા માર્યા પછી એમને ઝળઝળિયા આવ્યા હશે
ને અડધી રતે સરવાળા બાદબાકી કરતો
એમનો અગૂઠો વીટી પહેરેલા વેદા પર
થોડી વાર કીડીની જેમ ફરતો ચે રહ્યો હશે
ખરેખર

તેમના બોખા મોઢામા મારા સમકાલીનોના

હાસ્ય જોઈ' છું ત્યારે

ચાહવું અને ધિક્કારવું એક બને છે

આ વૃદ્ધો કે જોણે અમારી ચામડી નીચે દર કર્યાં છે

જોણે અમને મેલેરિયા અને માલકૌંસનો વારસો આપ્યો છે

સાંજે બાગમાં છાપાઓમાંથી શિશુઓને રમતાં

ને યુવતીઓના સાડીના છેડાની આરપાર નીકળી જતા

આ વૃદ્ધોના મનમાં ધ્રુવપૂર્ણિમા હજી જગી નથી

આ વૃદ્ધો ટૂટેલા કાચની ધાર જેવા લોહીમાં ચળકચા કરે છે.

ગંજામાં ચામાચીડિયાંની જેમ ખરેરી બની બાઝી ગયા છે

અડધી રાતે એકલી જીલેલી સ્ટ્રીટ લાઈટના

પડછાયા જેવા અમારા ખલા પર

તેમના કરચરિયાળા હાથ ચાંપે છે

ખરેખર આ વૃદ્ધો

ન છેકી-ભૂંસી શકાતી સ્વાહી જેવા

અમને ક્ષણે ક્ષણે લખી રહ્યા છે.

પણ આ વૃદ્ધો ખમાતા નથી ને કળાતા ચે નથી

એ સામે હોય છે, ત્યારે મોટા તોતિંગ વહાણમાં

એક બાકારું પાડવાનું આ જીવને મન થયા કરે છે.

એપ્રિલ-જૂન જુલાઈ-સપ્ટેમ્બર ૧૯૮૮/૨

નીતિન મહેતા

અપોર

અંધ અપોરે કલિંગરવાળાનો
સાદ સંભળાયો
તૂટેલી બારીના કાચ પરની કીકીએ
જોયાં લાલ અડધાં ગોળ કપામેલાં કલિંગરો
અડધા મકાનની ગોઠવાયેલી લાલ છંટ
આદિવાસી સ્ત્રીની પાનીમાં
હરફર કરતો ખુલ્લી આંખોવાળો સૂય
તારમાં ભરાયેલી લાલ પતંગ
સામેના નળમાં ટપકતા પાણીને
ખુલ્લું મોં રાખી પીતો કાચડો
અરીસા પાસે ઝાંચવાળો આંખે આવી
જોયું તો મોં પર લાલ ચીરો
હવામાં દૂર આછો થતો
કલિંગરવાળો સાદ.

મૂકેશ વૈદ્ય

વરસાદ

જળમાં છે આભ
આભે વીજળી રૂપેરી.

ઝરે
અંધાર નીંગળતા પાવળ
પાછળ ઝાડ-ઝાંખરે ખેતર વચ્ચે
ખેરમાં સંતાયેલા ઠળિયા જેવું
રડીખડી છાપરીએ ઢાંક્યું ગામ.
ગામમાં દૂર ટેકરે ઘોધ.

ખળકે

રૂપું ચળકે

રણકે ફરતી મે'ર

પાપાણી અંધાર વહેરતો ઉબસ
કુંવાડિયાનો મંધથી તરબોળ.

૧૧-૩-'૮૮

એમિલ-જૂન ગ્રહાઈ-સપ્ટેમ્બર ૧૯૮૮

નાતિન મહેતા

બપોર

બંધ બપોરે કલિંગરવાળાનો
સાઢ સંભળાયો
તૂટેલી ખારીના કાચ પરની કાકાએ
જોયાં લાલ અડધાં જોળ કપાયેલાં કલિંગરો
અડધા મકાનની ગોઠવાયેલી લાલ છંટ
આદિવાસી સ્ત્રીની પાનીમા
હરફર કરતો ખુલ્લી આખોવાળો સૂય
તારમા ભરાયેલી લાલ પતંગ
સામેના નળમાં ટપકતા પાણીને
ખુલ્લું મો રાખી પીતો કાગડો
અરીસા પાસે ઝાંચવાળા આખે આવી
જોયું તો મોં પર લાલ ચીરો
હવામાં દૂર આછો થતો
કલિંગરવાળો સાઢ,

મૂકેશ વૈદ્ય

વરસાદ

જળમાં છે આલ
આલે વીજળા રૂપેરી.

ઝરે
અંધાર નીંગળતા ભાવળ
પાછળ ઝાડ-ઝાંખરે ખેતર વચ્ચે
ખેરમાં સંતાયેલા ઠળિયા જેવું
રડીખડી છાપરીએ ઢાંકયું ગામ.
ગામમાં દૂર ટેકરે ઘોઘ.

ખળકે

રૂપું ચળકે

રણકે ફરતી મે'ર

પાષાણી અંધાર વહેરતો ઉજ્જસ
કુંવાડિયાની ચંધથી તરબોળ.

૧૧-૩-'૮૮

એમિલ-જૂન શુભાઈ-સપ્ટેમ્બર ૧૯૮૮

મૂકેશ વૈદ્ય

સવાર

આડવે આંખરે પીંટળાયેલ અંધાર છીડીને ફર ફરાફર કારવટોળી થાય.
જોળ વળાંકો સઠં ભવાંતું રયામ પારેલું નીલ-વિલોરી આભમાં હિડી જાય

પથર પથર જંગલ ગીચોગીચ ને જંગ્યા જળના પટે

ગૂઢ સિંધિમાં સરતા પવન

સખતા ઘડીક ભૂંસતા રહે.

જરીક તાતમાં જરીક ભાનમાં ધૂસર ઝોસ વચાળે

તરતાં ગગન

પળપળેપળ સાલ સોતેરી

કમળ ભતી ખૂલતા રહે.

વાદળ ઓથે સરકચે જતો સુરજ આવી ધોધવે પડતાં

ઝરણાં મો અફળાય.

આડવે આંખરે બધબધેબધ ઇલછેલોછલ ઝરણાં અંકઝોલાય

બધેબધ ઝરણાં અઝોલાય બધેબધ ઝરણાં અંકઝોલાય..

જોળ વળાંકો સઠં ભવાંતું રયામ પારેલું થાય અજોળા આભમાં ભળી જાય.

૧૯૭૨

એતદ્

ઇન્દુ ગોસ્વામી

આદીકેર

અલમી હો વા કલમી
જાકિલજીની ચાંચ પાકી ગયા પછી
આંખા જેવા આંખાને પણ
જીડી જવું તે નક્કી
ઋતુ બેસે
ઋતુ જાય
મારું આ આગ્રગંધી મન તોય તે
જડમૂળથી
કયાં કશું વાય છે ગાય છે ટહુકે છે.
તો પછી
જે મ્હોરે છે મ્હોરે છે
કાટકાટ થતું અવતરે છે લીલુંછમ
ગાંડુંતૂર થઈને ગીતમગીત થઈ જાય છે
ને
હાથવેંતમાં જ ફરી
ખરી પણ જાય
ખાલીખમ્મેય થઈ જાય
કશુંક સ્વગીય સ્વગીય ગાતો
બેઠો સામવેદ જ
સમયની ડાળ પરથી જીડી જાય—

અમિત-જૂન જુલાઈ-સપ્ટેમ્બર ૧૯૮૮

ઓઠ્ઠેવિયો પાઝ

એ રચનાઓ

(૧) ગામ

પાપાણો છે સમય

પવન

પવન છે સૈદ્ધાંતોનો

વૃક્ષો છે સમય

સોઢા છે પાપાણુ

પવન

પોતાના પર જ ડાપો મારી

પાપાણુદિનમાં દૂબે છે.

એનાં નેત્રોની નિખિલ દ્રષ્ટિ માટે અહીં તો પાણી જ નથી.

(૨) ઇતર

તેણે જાત માટે ચહેરા જોતી કાઢ્યો.

એની પછવાડે

તે જીવ્યો, મર્યો ને પુનરુત્થાન પામ્યો.

ધણી'ક વાર

તેના ચહેરાને આજે

પેલા મૂળ ચહેરાની કરચલીઓ છે.

તેની કરચલીઓને કાઢી ચહેરા નથી.

અનુ. રાધેશ્યામ શર્મા

હેલન નોરીસ

આખમાંથી શરણ

(અમેરિકન દ્વંદ્વી વાર્તાને ઘડવામાં 'ધ સેવાની રિયૂ' 'ધ કેન્યોન રિયૂ' કે 'પાટી'નું રિયૂ'એ મહત્વનો ભાગ ભજવ્યો હતો તે હકીકત ખૂબ જ નજીકી છે. ફ્રેન્કનર, પોટર, વેલ્ડી જેવા પ્રતિષ્ઠિત વાર્તાકારોની સાથે સાથે અન્યથા વાર્તાકારોની રચનાઓ પણ આ સામયિકોમાં પ્રગટ થતી રહી હતી. સામયિકોમાંથી શોધી શોધીને દર વર્ષે વાર્તાનાં સંકલનો પણ થતાં રહ્યાં. હેલન નોરીસનું નામ આપણે ત્યાં ખાસ નજીકી નથી. ગયા વર્ષે 'ધ સેવાની રિયૂ'માં પ્રગટ થયેલી આ વાર્તાને 'એન્ડ્ર્યુ લાયટલ' પારિતોષિક મળ્યું છે. એક જમાનામાં આણં શાળા ગિરે, નાતાલી સારોત વગેરેએ વસ્તુસંકલનાના, ચરિત્રચિત્રણ વગેરેની પરંપરાગત વિભાવનાઓ સામે ખાસ્સો ઊઠાપોહ મચાવીને નવું વાતાવરણ ઊભું કરવાનો પ્રયત્ન કર્યો હતો. સમકાલીન સામયિકોમાં દૃષ્ટિપાત કરતા એક હકીકત તરી આવે છે કે કથાસાહિત્યની પરંપરાગત વિભાવનાઓ ફરી વર્ષો સુ જમાવી રહી છે, 'વોટર ઇન્ટુ વાઈન' વાર્તા પણ આની શાખ પૂરે છે —સ.)

તેનો ઉમરાને શોભાવતા ખીળા લેડી બેકશિયા ગુલાબો ઉપર મધમાખો ઝૂમતી હતી. સ્ત્રીઓ સાથે સ્મિતપૂર્વક વ્યવહાર કરવાની સૂચના તેને આપવામાં આવી હતી. 'અરે મેડમ, તમારે ત્યાં તો ખાસ્સી મધમાખીઓ છે ને કંઈ?' તેના એક હાથમાં કોફી રંગની બ્રીકેસ હતી અને ખીળ હાથમાં સાધનસામગ્રીવાળી ખીજ એક બેગ હતી.

તે બોલી : 'હા, છે. તેમનો સંગાથ મને રહે છે.

જુએ એવી ચિંતા બાણે કરતો ન હોય તેમ તેની સામે બેઈને હીકું હીકું હરુથો. તેની આંખો શોકમગ્ન હતી. તેના સદૈવ વાળ બેઈને અનુસાન કપું કે તે ચાળીસનો અથવા તેથી વધારે મોટી ઉંમરનો હશે. તેણે હીલા રંગી ટાઈ, ઘેરા કથ્થાઈ રંગનો સુટ પહેર્યો હતો. તેની પાંચમાં 'કાણું' હતું. જી ગયેલા એ ભાગ ચમકતો હતો. બક હમેશા સજીવજીને રહેતો હતો. બાણે ત્રાસમાં ભાગ લેવા શહેર જવાની તૈયારીમાં ન હોય ! બૂડું બકીટ, ફેરનેશ્વર ખમીસ, પોલીશ કરેલા બૂટ. રીમ લાઈને માટી પથ્થર બેચકવા બચ ત્યારે પણ એવાં જ કપડાં. તે બોલતી- 'કેમ, કેઈ છોકરીબોકરી પર નજર છે કે છું ?'

તેણે પુરશીની આસપાસ આટો માર્યો, શા માટે તેની તેને ખબર ન હતી, પછી નીચે બેઠી. ઘાસમાં ફૂતરે બેસે એમ રતો તે ! તે ઘણાં બધાં કામ કર્યાં કરણુ વિના કરતી હતી. પોતાના ટૂંકા કથ્થાઈ વાળમાં આંગળા ફેરવ્યા. આગલા દિવસે બનાવેલી જોડીને કારણે વાળ ચોકણા થઈ ગયા હતા તે રાહત અનુભવતો ધાડ્યો. તેની સામે બેઈને ફરી હરુથો. તેની શોકમગ્ન આંખો અદરથી ખૂબ જ શરમાળ હતી.

'તમારા મિસ્તર આટલામાં જ ક્યાંક હશે ને ? આ પ્રયોગ હું તેમને પણ દેખાડવા માગુ છું. તેને સૂચના આપવામાં આવી હતી કે ચક્ર હોય તો તે ઘરના પુરુષને જ મળવું, એ જ તો પૈસા ચૂકવનારો છે.'

તેણે નજર બીજો ફેરવી. 'એ તો બહાર ગયા છે. ક્યાં હશે તેની મને ખબર નથી.'

પણ તમારે આમડું નહીં રાખવાનો, નવીંતર સ્ત્રીઓને એમ લાગશે કે તેમે એમને એણું મહત્ત્વ આપે છે...તેણે ડોકું ધુણાવ્યું અને બેગમાંથી પેલા મજાકવાળી અને નળી બેડેલી બાટલી ઝડપથી કાઢી. એક છોડો નળની ચક્રી સાથે બેડયો અને નળ ખોલ્યો. મજાકમાં થઈને પાણીના પરચેટા થયા, એણે આપેલી બરણીમાં પાણી દાખલ થયું. તેણે એ બરણી કળજીપૂર્વક સામે મૂકી. તે એક પણુ ટીપું બહાર જલકાવા દેવા માગતો ન હતો. પણ એ બધું કરતી વખતે તેના હાથ ધ્રુજતો હતો એ તેણે બેઈ લીધું.

મરણીએ ચીસો પાડી રહી હતી, કદાચ માથા ઉપર ચક્રે ચક્રવા લેતો હશે. ઠા તો તેમના ખાનામાં વળી પેલી કાળા બિલાડી પેઠી હશે. આ પ્રયોગ પૂરો થાય એ પહેલાં તે પણ એમની સાથે ચીસ પાડતી હશે.

'બાટલીને સાચવી સાચવીને તે અડક્યો અને બોલ્યો- 'અમે જે ક્રીસ્ટલ

કલ્પીઅર ધુરીકાયર વેચીએ છીએ તે દરેકમાં જે તત્ત્વ હોય છે તે પાંટલીમાં છે.'
કવિતાનું ચંદન કરતો હોય એવા ક્ષયમાં તેણે આ વાત કરી.

તેણે જરા નિઃશ્વાસ નાખ્યો, જરા સળવળા—‘મને નવાઈ લાગે એવું કશું’
હજી તો મેં જોયું નથી.’

પણ તેની વાતથી આનન્દ થતો હોય તેમ તે હસ્યો. તેણે ખીજી ખરણી
ઉપાડી અને નળમાંથી આવતા પાણી વડે લગભગ પૂરેપૂરી ભરી દીધી. તેના
હાથ કંઈક વિચિત્ર હતા, આંગળીઓના ઢેકા રાતા હતા. ‘તમે નળમાંથી જે
પાણી પીઓ છો તે આ છે...આ તમારું ખીજું પાણી અમારા સાધન વડે
ચોખ્ખું કયું છે. હવે જોજો.’ તે બોલ્યો.

તેણે બેગમાંથી એક પાટલી કાઢી. આમતેમ ઉપરનીએ હલાવી, એમાંથી
કંઈ ખેલ કરતો હોય તેમ, આખો વખત ચોકડી સામે જોઈને હસતો રહ્યો.
પછી ઢાંકણ સાથે જ જોડેલી નળા વડે ત્રણેક રીપાં એક ખરણીમાં નાખ્યાં.
‘અમારા સાધન વડે શુદ્ધ કરેલું પાણી.’ તેમની આંખો સામે તે ઉભરાવા
લાગ્યું. ‘તમે નળમાંથી જે પાણી પીઓ છો તે આ છે. પેલા ઉભરાતા પાણી-
માંથી દૂધિયા રંગના ગોટા માછલીનાં જેમ તરવા લાગ્યા, અને પછી તળિયે
બેસી ગયા.

કાચના જેવી આંખોથી તેણે એ ગોટા સામે જોયું. ‘તમને એમ કે આ
જોઈને હું મોંમાં આંગળાં નાખી દઈશ કે એવું કંઈક ?’

‘ના—ના, મેડમ...જરાય નહીં. તમે તો સમજી છો. તમે ચીસ પાડો જ
જ નહીં. પણ તમે આવું પાણી તો ન જ પીઓ. તમે જોઈ શકો છો કે
આવું પાણી પીને દરરોજ તમારા શરીરમાં ગંદકી દાખલ કરો છો.’ કશીક
બાધાઈભરી દલીલ કરતો હોય તેમ તેણે તેની સામે જોયું—કોઈ કૂતરાને કશું
જોઈતું હોય અને તેની ડીશમાં કશું મૂકે ત્યારે જુએ તેમ. ‘આ પાટલીના
કેમિકલ્સ આ અશુદ્ધિઓને જીદી તારવી અને તળિયે બેસાડી દીધી.’

પોતાની આંખોમાં ચમક આણીને તે બોલી—‘મારો વર પોતાના કૃપાના
પાણી વિશે તમે જે કહો છો તે ચૂપચાપ સાંભળી ન લે.’

‘અરે મેડમ, ખોટું ન લગાડતા. તમને ખરાય લગાડવાનો મારો કોઈ આશય
ન હતો. અમે તો માત્ર અમારી સેવાનો પ્રયોગ કરી બતાવ્યો.’

તેણે દૂધિયા પાણી વાળી ખરણી લીધી—જેર જેરથી હલાવી. પછી એ પાણીને
વળી ઠરવા દીધું. આ તો કોઈ ખેલ જેવું હતું—તેનો ચહેરો અનંદી બની

ગયો, પણ તેની આંખો મંજીર, શોકમગ્ન બને શરમાળ હતી. પાણી નાક આગળ લાવીને સૂંઘી જોયું, તે મેં જગાડશે એમ જોઈ શકતી હતી પણ એ માત્ર વિવેકી નહીં રહે એમ માની લીધું.

તેને આમાં રસ પડવા લાગ્યો. બકના ચાલ્યા ગયા પછી તેને કશી મૂલ પડતી જ ન હતી. તેણે પૂછ્યું—‘તમે કોણી પીશો ?’

તેણે જરા સાવધાનીથી અને મીઠાશથી સામે જોઈને સ્મિત કયું. તેની આંખો કથઈ છાંટવાળી લીલા રંગની હતી. ‘તમારી મહેમાનગત માટે આભાર...હું શુદ્ધ કરી આપું તેમાંથી તમે બનાવો તે !’

તે મોટથી હસી પડી ‘તમે આ કેટલામાં વેચો છો ?’

પણ એ વાત તે હમણા નહીં કરે. ‘જો તમારી પાસે સમય હોય તે હું ખીજે પ્રયોગ કરું’ તેણે પેલી જરણીઓમાંથી ખીજી બે પસંદ કરી અને પહેલાંની જેમ બંનેમાં પાણી ભર્યું. કશોક બદલ કરતો હોય તેમ એકમાંથી એક બાટલી કાઢી, જળવામાંથી એક ચમચી કાઢીને બંને જરણીમાં ચમચી ચમચી જેટલું પ્રવાહી રેડ્યું, ખાસ્તું હલાવ્યું, લલ થઈ જાય ત્યાં સુધી હલાવ્યું. તેના પર આની શી અસર થાય છે તે જોવા ધડીલર રાહ જોઈ.

‘આ તો પાણીમાંથી દારૂ જેવું...’ તે બોલી.

તેણે તેની વાતમાં સૂર પુરાવ્યો. ‘તમે બાઈબલ વાંચો છો તેની ખબર પડી.’ તેણે કહ્યું. ‘ના, ખાસ નહીં.’

‘આ કુદરતી રંગ છે.’ તેણે નિખાલસતાથી કબૂલાત કરી. ‘હવે જરા આ જુઓ. આ અમારો ચાટ છે.’ તેણે એક કાગળ તેને આપ્યો. મારી બાટલીના પ્રવાહીના કેટલાં ટીપાં વડે ફરી આ લાલ પાણી સ્વચ્છ થાય છે તેના પરથી પ્રદૂષણનો ખ્યાલ આવશે.’

ખૂબ જ વ્યવસ્થિત રીતે તેણે એક ટીપું નાખ્યું, તે પેલા મણકા જેવા-માંથી પસાર થયું. એ પાણી રંગીન ન થાય ત્યાં સુધી હલાવ્યા કયું. તે જરા અચકાતો હોય એવા દેખાવ કરીને અશુદ્ધ પાણીમાં ટીપાં ઉમેરતો ગયો અને અચકાતાં અચકાતાં એ ટીપાં ગણતો રહ્યો. દરેક ટીપું નાખ્યા પછી ઉત્સાહપૂર્વક પાણી હલાવતો રહ્યો. એકાએક દારૂ પાણીમાં ફેરવાઈ ગયો.

તે બોલ્યો—‘વીસ.’ તેના અવાજમાં ગમગીની હતી ‘હવે તમારી પાસેના ચાટમાંથી આપણે જોઈએ.’ તે તેની ખુરશી પાસે ગયો ચીઝના પાસવાળા કોઈ રસાયણની ગંધ તેનાં કપડાંમાંથી આવતી હતી. પેટમાં બાળક હોઈરની

તે સ્ત્રીનું નાક સતેજ હતું. 'વીસ ટીપાં...વીસ...મેડમ, તમે જ વાંચી લો, પ્રદૂષણ વધારે પડતું છે. તળાવનું જ પાણી જોઈ લો.'

'મેડમ, શું કહું તમને?'

તે બોલી- 'અરે કહો ને કે આ જ સિનિટે હું ઉપર પહોંચી જઈશ.' તેણે ખતે હાથે ગળું દાખવાનો, ગૂંગળાઈ સરવાનો દેખાવ કર્યો.

તે બોલ્યો- 'અરે મેડમ, હવે જરા ગંભીર બનીને તમારે વિચારવું જોઈએ.'

તે હસતાં હસતાં બોલી- 'હા, હું ગંભીર છું. મને અંદરથી ચેન પડતું ન હતું-મને એમ કે બાળકને કારણે એવું હશે.' તેની હળવાશ ચાલી ગઈ, ખીજે નજર ઠરી. પોતે આવનાર બાળક વિશે વાત કરતી હતી એ વાત તેના માન્યામાં આવી નહીં. પણ એમ તો એવું ધણું બધું કરતી હતી જેનાં કારણોની તેને ખબર ન હતી.

પેલાએ માથું છુણાવ્યું અને ચોકડી સામે જોયું. 'મેડમ, મારે તમને એ કહેવાની તો જરૂર હોય જ નહીં કે જ્યારે તમારા પેટમાં બાળક હોય ત્યારે પીવા માટે ચોખ્ખા પાણીની કેટલી બધી જરૂર પડતી હોય છે...મને ખાતરી છે કે તમારા પતિ આ વાત ખૂબ સારી રીતે સમજી શકશે.'

તે ઊઞી થઈ અને બારણા પાસે ગઈ. બહાર કશુંક કંઈસતી બંદાંમાં મરઘીઓને તે જોવા લાગી. તે બોલી- 'હું તો પહેલેથી પીતી આવી છું. જ્યારે મારું બાળક અવતરશે...' તે અટકી પડી. 'તમે જે વેચો છો તે ખરીદવા મારી પાસે પૈસા નથી, એની કિંમત ગમે તે હોય. બરાબર હવે?'

પણ તે કશું બોલ્યો નહીં. તેણે નળ બોલી નાખ્યો, પાણી પાઈપમાંથી વહી જવા દીધું-જેથી ચોકડીમાં વહી જાય. એક બરણી ધરીને થોડું લીધું અને તેની સામે અદ્વાથી ધ્યુનું. 'આ પાણી તમે આખી જોશો? માત્ર સરખા-મણી કરવા-?'

તે બોલી- 'મને તરસ નથી.'

હુખી બનીને શું કરવું તેની સમજ તેને ન પડી. તે સ્ત્રીને લાગ્યું કે હવે તેના ખેલમાંથી રસ ખલાસ થઈ ગયો છે, છેવટે તે બોલ્યો- 'જુઓ, આ પ્રદૂષણ ધરમાં જ હોય એવું પણ બને. પાઈપ ખરાબ થઈ ગયા હોય. કૃવાનું પાણી સારું પણ હોઈ શકે. આવું બનતું મેં જોયું છે. હું પંપમાંથી પાણી કાઢીને જોઈશું? તમને સારું લાગશે, નહિ?'

'મને તો સારું જ લાગે છે.' તે બોલી. તે સ્થિર હતી, પેટમાં ઉછરતા બાળક માટે તે પોતાની જાત પર ગુસ્સો કરવા લાગી. પેલાએ થોડી વાર

જોઈ. તે આગલા દરવાજા આગળ જઈ પહોંચ્યો છે તેનો અવાજ આવ્યો. તેના કાને મધમાખીઓનો અવાજ પડ્યો. ઘરની પાછળ અને ઘાસવાળા ખેતરમાં તેમના મધપૂડા હતા. પરંતુ આખો વખત મધમાખો તેના બારણા આગળ જ ઊડાઊડ કરવા માગતી હોય એમ લાગ્યું. તેને એ મધમાખો ગમતી હતી. ટેકરી પરથી વળાંકે આવતા બકના ગાડાના અવાજ જેવો તેમનો અવાજ તેને લાગ્યો.

પાંચ મિનિટમાં તો તે પાછો આવી ગયો. એ પાણી પથ્રુ એટલું જ ખરાબ છે અને હવે તો તમારે આ સાધન ખરીદવું જ પડશે એ વાત સાંભળવા તે રાહ જોવા લાગી. જરા જુદા અવાજમાં તેને બોલતાં સાંભળ્યો. ‘મારી પાસે જ પાણી છે તેમાથી ચાલો દારૂ બનાવીએ ત્યારે.’ તેઓ બંને હવે ખરેખરો ખેલ ભજવી રહ્યા છે એમ લાગ્યું.

બસ હવે વાત પૂરી થઈ ગઈ એમ કહેવા જતી હતી ત્યાં તેણે કાચ ફટવાનો અવાજ સાંભળ્યો અને તેના જી-સ પર પાણીનાં છાંટાં ઊડ્યા તે અનુભવ્યા. દ્વિધિયા પ્રવાહીરાળી બરણી તેના પગ આગળ ફટી ગઈ. લાલ પાણીવાળી બરણી લઈને તે ચોકડી આગળ ઊભો હતો. તેણે એ નીચે મૂકી અને પાણી ઝાલી લીધી. તેના પગ લથડી રહ્યા હતા એ તેણે જોયું. તેનો ચહેરો અને ગરદન રાખોડીથી ઘેરા રંગના બની ગયા હતા. તે ઘૂંટણોર થઈ ગયો અને શ્વાસ લેવા માંડ્યો.

તે બોલી-‘અરે મિસ્ટર, મિસ્ટર શું થયું? તબિયત બગડી?’ તેણે ઊધરસ ખાધી, હતાશ થઈને તેની સામે જોયું, ઘેરા સાદે કહ્યું-‘બારણા આગળ મધમાખી ડાખી ગઈ.’

‘તમને એવા ડાખની અસર વધારે થાય છે? એલજી છે?’

તેણે ધીમે રહીને ડાકું હલાવ્યું, આંખો મીંચી દીધી.

તે ઝડપથી વિચારવા માંડી-‘મિસ્ટર, આની કોઈ દવા તમારી પાસે નથી?’

‘હાર...’ તે બોલ્યો અને બદામી સફેદ લિનોનિયમ ફરસ ઉપર ફસડાઈ પડ્યો.

તે બહાર ઊભેલી તેની કાર તરફ દોડી. ટૂંક તો ખુલ્લી હતી. એમાં કશું જ ન હતું-માત્ર થોડાં પાનાં, ટાયર અને રબરના બૂટ. ડોલ બોક્સ બોલી જોયો, ફેફસો. બસ નકશા જ નકશા. ચીકણા મસોતા, ચુંદરની ચારક શીશીઓ...ડેશબોર્ડ ઉપર એક નાના છોકરાનો ફોટો...

તે ફરી ઘરમાં દોડતી આવી. એક હાથ નીચે રાખીને તે પડખાસેર આડો પડ્યો હતો. તે ઘૂંટણભેર બેઠી અને બોલી—‘મિસ્ટર, મને તો દવાખવા ન મળી.’ કોટના અને પાટલૂનનાં ખિસ્સાં ફેંકેલાં. ‘શ્વાસ લો—શ્વાસ લો, અરે મહેરબાન, તમને સંભળાય છે કે નહીં?’ તેણે તેની પીઠ પર હાથ ફેરવ્યો—‘મિસ્ટર, શ્વાસ લો શ્વાસ.’

તેણે આછો શ્વાસ લીધો, ટેકરી પર બેઠી ગીઅર બદલે તેમ. પછી એકાએક શાંતિ હવાઈ ગઈ, છાતીમાં કશોક ફફડાટ થયો અને તેણે જીંડેથી શ્વાસ લીધો. તેણે જ્યારે તેની ટાઈ ઢીલી કરી ત્યારે હથોડાની જેમ ધબકતું તેનું હૃદય સંભળાયું.

‘મિસ્ટર, ફરી શ્વાસ લો.’ પણ તે પથરાની જેમ પડી રહ્યો. તેણે તેને ફેરવોને પીઠભેર કર્યો. ‘મિસ્ટર, આમ ન કરતા, મારા ઘરમાં મરી ન જતા. હું ખરીદી શકું એવું બધું જ મેં ખરીદી લીધું છે. તમે તો આવી ચઢ્યા અને મરવા માટે આ ઘર પસંદ કરી બેઠા.’

લાંગેલા કાચથી તેનો હોઠ જરા ચિરાઈ ગયો હતો. તેણે એનું મોં પહોળું કર્યું, એના મોં પર પોતાનું મોં ઢાંકી દીધું, જીંડો શ્વાસ લીધો, જરા અટકી અને પછી તેના મોંમાં પોતાનો ઉચ્છ્વાસ નાખ્યો. આ પહેલાં તેણે આંધું કર્યું કર્યું ન હતું. જરા આઘાત અનુભવતાં તેણે તેનું લોહી આપ્યું. તરત આ અનુભવાના મોંમાં પોતાનો ઉચ્છ્વાસ ઠાલવ્યો, તે બેઠી ન ગયો ત્યાં સુધી. તેનું મોં બેઠું હતું. તે ઉચ્છ્વાસ તેનો પોતાનો ન હતો પણ પેલા બાળકનો હતો. હવે તેમના ઘર પાસે આવી રહેલી રીંગનો અવાજ સંભળાવા માંડ્યો.

તે જમીન પર ઢગલો થઈને ફસડાઈ પડી. તેણે જ્યારે પોતાનું માથું જીંડું કર્યું ત્યારે તેની છાતી જીંચીનીચી થતી હતી. ‘મિસ્ટર, તમને મારો અવાજ સંભળાય છે કે નહીં?’ તે જરાય સળવળ્યો નહીં. બરણીનું પ્રવાહી તે પોતાના વાળમાં અનુભવવા લાગી.

થોડી વારે તે જાણી થઈ. ડિસ્કટરીમાંથી કોઈ ડોક્ટરનો નંબર શોધી કાઢ્યો. તેની ઓફિસ પચીસ માર્છલ દૂર હતી. તેમાં ય તે ડોક્ટર વિઝીટ ગયા હતા. નસે ફેન પર વાત કરી. ‘તે જ્યારે કરશે મને કરશે ત્યારે તમને જણાવું છું.’ ‘અરે સીસ્ટર, આ તો બોલતો નથી ચાલતો નથી. એને બોલતો ચાલતો કરું કેવી રીતે?’ કોઈ બાળક ફેન પર ચીસ પાડતું હતું અને નસે ધીમા સાદે બેઠી હતી ‘આવી ધમાલ કરતાં તને શરમ નથી આવતી! સૂઈ

જન...ચાલ તને વાવા પહેરાવું...' તે જરા મોટેથી બોલી-'મને એમ લાગે છે કે તે બેહોશ છે, તે શ્વાસ લેવાનું બંધ ન કરી દે એ જરા જોતા રહેજો.'

તેણે કાચના ટુકડા ઉપારી લીધા અને ફરસ સાફ કરી. સૂરજ પશ્ચિમ તરફ ઠળી રહ્યો હતો. તેણે સેડીય જનાવી અને પેલા પાસે પડેલી ખુરશીમાં બેઠી. ધીમે ધીમે ખાવા લાગી. તેને શ્વાસ લેતાં જોઈ રહી. રસોડાની બારીમાંથી સૂરજને જોતી રહી; તેના છુટની ઘસાઈ ગયેલી એડી જોતી રહી. પછી તેના બાકાના શરીરને જોતી રહી. તેના કોટ અને પાટલન તેના શરીરને ચીપકા ગયા હતા, તેના શરીર પર જમીન પર ફસડાયેલી વિમાની છત્રોની જેમ ચોટલા હતા. તેના ગળામાં અને છાતીમાં કશીક ધૂળરી પસાર થઈ ગઈ. આંખ અને મોંની આસપાસ જરા કરચલીઓ હતી. ગાલ નીચેના ખાડામાં તેણે ધારી-ધારીને જોયું. હાડકામાં ખાડા પડી ગયેલા હતા. દૂર દૂર જતી રીતનો અવાજ તેના કાને સંભળાવા લાગ્યો. 'જક, આપણે હવે પરણી જઈએ...ઓહ ! કેમ કેમ !' તે બહુવા માગતો હતો. 'અરે જક, હવે તો આપણને બાળક થશે.' તે બહાર અધારામાં. પવનમાં પત્તાં રમતો હતો. તેણે કહેલું, 'હું' તો જુઝારી છું ! તને ખબર છે...આ બધું' મને ન કાવે.' તેણે પત્તાં ચીપ્યાં અને રસોડાના ટેબલ પર પાથર્યાં. 'લગન કે બાળક-જક ?' તેણે એક હાથ ઉપાડ્યો બહુ પત્તાં આ પ્રશ્નનો ઉત્તર આપવાનાં ન હોય ! બાજુ પૂરી થઈ ત્યારે તેણે પત્તાં બેઠાં કરી લીધાં, બહાર ગયો. પવનભરી રાતમાં એક એક કરીને બધા પત્તાં ફગોળી હીધાં ! 'જક, આ શું ? તું' મને અને બાળકને હિશેટી દેવા માગે છે ?' ખીજે દિવસે કેટલાંક પત્તાં મળ્યાં હતાં, તે પત્તાં પથુ પાસેના તળાવમાં ડુબાડી દીધાં.

એકાએક તેના કાને મોટરનો અવાજ સંભળાયો. તેનું હૃદય ધડકી બિડકું. પથુ તરત જ તેને ખ્યાલ આવી ગયો કે એ અવાજ રીતનો ન હતો. તે બારણા પાસે ગઈ.

ભૂરી સ્પેશનલવેગનમાંથી એક લમકાવાળો માણસ જિતરી રહ્યો હતો. તે ધીરે ધીરે ચાલતાં ચાલતાં તેની પાસે આવ્યો, અંદર નજર ફેંકી. ટ્રંકમાં જોયું. પાછલા ટાયરને લાત મારી અને ઝાડીમાં થૂંક્યો. તેણે મોટેથી પૂછ્યું. 'આ એમીસીસનું મકાન છે ?' ,

તે થોડી વાર રાહ જોતો બિભી રહી. 'બહુને શું કમ છે ?'

'હું' ક્રીસ્ટલ કલીઅર વોટર કંપનીનો સામ ગ્રીસ છું. મારા એક્સમેનને શોધતો શોધતો અહીં આવ્યો છું. તમારા આંગણમાં તેની કાર દેખાય છે. તે

અંદર ક્યાંક ભરાઈ બેઠો છે?' તે ધાંકડિયા વાળસાળો હતો, કપાળ મોઢું હતું, ખમીસની આંધો વાળેલી હતી, ટાઈની ગાંઠ અમલી હતી. સૂરજના તાપમાં તેનો ચહેરા બરાબર તપેલો હતો.

એકે શબ્દ બોલ્યા વિના તે તેને અંદર લઈ ગઈ. આવનારને તસાકુની ગંધ આવી. રસોડાની ફરસ પર પડેલી કાચા બેઈને એક સિસકારો નીકળી ગયો. 'તમે એને પીવા માટે ગદું પાણી આપેલું કે શું? આવી રીતે પડેલા કોઈ માણસને મેં જોયો નથી.'

'મિસ્ટર, ચાલો તમે આવ્યા એટલે નિરાંત થઈ. મેં એક નર્સને વાત કરી છે. એના ધરનાઓને સમાચાર આપવાના છે ને!'

તેણે એક ઉતાવળી નજર રસોડામાં નાખી અને પેલું લાલ પાણી અજવાળામાં ધરીને જોયું. તેણે કોઈ જોઈ તો બનાવી નહીં હોય? 'મને એવી કશી ખબર નથી.' તેણે જમીન પર સૂતેલા માણસને કુતૂહલપૂર્વક જોયા કર્યો. 'એને થયું છે શું?'

'મને એણે એમ કહ્યું કે મધમાખી ડંખી ગઈ છે. તરત જ એ તો જમીન પર ફસડાઈ પડ્યો.'

ગ્રિમ્સે માથું ધુણાવ્યું. 'અરે ભાઈશા'બ-બાને મદદ કરવા કેટકેટલા પ્રયત્ન મેં કર્યા, પણ તેનું નસીબ જ વાંકું છે. હું એનાં સાધનો લેવા આવ્યો છું આખો દિવસ મારો તો એની પાછળ ગયો. અડવાડિયાથી કશું વેચાણ કર્યું નથી. સોમવારથી શુક્રવાર સુધી કશું નહીં.' તે અટક્યો અને તેની સામે સાવધાનીથી જોયું. 'એણે તમને વેચ્યું ખરું?'

'મારી પાસે તો પૈસા જ નથી.'

'હંઅ...જેઈ લો. પોતાની યુદ્ધિનો ઉપયોગ જ કરતો નથી. યુદ્ધિ હોય તો ને! મારા જેવો જોતાંવેંત કહી આપે કે આ પાટી ખરીદે એવી છે કે નહીં, પછી તરત જ ચાલતી પકડે. પણ આ સાહેબ એવું કરે જ નહીં. અડધો દિવસ વેડફી જ નાખે.'

તેણે જરા પાટલૂન જાંચે ચઢાવ્યું અને સરખું કર્યું. પાળાને ટેકો આપ્યો, તડકામાં લાલ લાલ થઈ ગયેલા હાથ ટેકવ્યા. 'આ માણસ એક નાની ખીલી પણ વેચી ન શકે. મારો સાળો પણ આવો જ. કોઈએ સાચું કહ્યું છે—તમને જે વસ્તુ દસ સેન્ટમાં પડી હોય તે વેચતાં ન આવડે તો સ્વર્ગમાં પેસવા જ ન દે.'

‘મિસ્ટર, આ બધું તમારી કારમાં સૂકા દો અને એ મારી સામે મરી બધું એ પહેલાં કોઈ ડોન્ટરને બોલાવી લાવો. એક વખત મારા દેખતાં જ શ્વાસ બંધ થઈ ગયો હતો.’

‘મિમે ડોકું ધુણવું. પોતાના તપેલા ગાસ પર નાજુક હાથ ફેરવ્યો. ‘આજે તો ભરચક કાર્યક્રમ છે. આ એનાં સાધન લઈને સિડુઝમાં એક છોડરાને આપવાનાં છે. એ ત્યાં વેચશે, ત્યાંથી આવીને એક માટિંગમા. તમે ફરી પેલી નસને ફેન કરી જુઓ ને!’

‘એટલે? તમે અહીંથી રકુચ્છર થવા માગો છો? જેનું નામ પણ મને ખબર નથી એવા માણસને મારા ઘરની બોય પર નાખી રાખી ને?’

‘જેનું નામ ગ્રીલી, જે ગ્રીલી, અહીં આટલામાં કોઈ ગ્રીલી રહેતા હશે પણ આ એમનો કોઈ સગો-હાલો લાગતો નથી. એ જ્યારે ભાનમાં આવે ત્યારે કહેજે કે હું આવ્યો હતો અને એની બેગ લઈ ગયો છું—શ્રીફ્ટસ પણ. એ બેગ એની નથી. મારી છે. સમજ્યા?’

તેણે પોતાનો ગ્રહરાટ છુપાવવાનો પ્રયત્ન કર્યો, મહુમ બનીને તે બોલી— ‘જો આ રીતે ચાલ્યા જશે તો તમારી આંખો ફેડી નાખીશ-હા.’ તેના મોંમાંથી જે રીતે શબ્દો નીકળ્યા તેનાથી તેને પોતાને પણ નવાઈ લાગી. જાણે એ શબ્દો બોલાવ ની રાહ જોઈ રહ્યા હતા. તે મનમાં ને મનમાં બકતે પણ આ સંભળાવી રહી હતી.

પેલાએ ડોકું પાછળ ફેરવ્યું, તેની સામે બરાડો પાડ્યો—‘ચાલો, ચાલો હવે એ તો બેધું જશે. બહુ બહુ તો શું કરી શકાય? આપણે એની કારમાં સવડાવી દઈએ અને તમે ક્યાંક એને લઈ જાઓ.’

‘અને રસ્તામાં જ એને ઉપર પહોંચી જતો જોઈ, નહીં?’

હતાશ થઈને તે ત્યાંથી દૂર સરી ગઈ. તે બેગમાં બાટલીઓ ભરવા લાગ્યો. શ્રીફ્ટસની ચોઈન બોલી અને અંદરની વસ્તુઓ ફેંકેલી જોઈ. ‘આ એના પર આવેલો કોઈનો કાગળ છે.’ તેણે એ કાગળ તેના પર ફેંક્યો. તેણે પાછું વળાને સામે બેધું. ‘એને પથારીમાં સવડાવવામાં મદદ કરો ત્યારે’

તેણે ધીમેથી આંખ મીચકારી : ‘તમે એને પથારીમાં સવડાવવા માગતા હશો તો આપણે ચોક્કસ સવડાવીશું. પણ એ તો નિરાશ કરે એવો છે.’

એક તરફ તે ચાલ્યો અને બીજી તરફ પોતાની ભૂરી ચાદર પર સવડાવેલા તે માણસને જોતી રહી. ‘પથારીમાં ફેરવવાને કારણે તેના શ્વાસ અનિયમિત

આલસ લાગ્યાં. આછા રૂંસકાંની જેમ વચ્ચે વચ્ચે તેનો શ્વાસ સંમળાતો હતો. તેણે તેના ખૂટ કાઢ્યા પછી કોટ કાઢ્યો. ગ્રિમ્સે શોધી કાઢેલા કાગળ તેને યાદ આવ્યો. રસોડામાંથી એ કાગળ લઈ આવી, ખોલીને વાંચવા લાગી. કોઈ સ્ત્રીના અક્ષર હતા. ‘તમારા બાળકને જેવા માગતાં હો તો ભરણપોષણ માટે પૈસા મોકલો. તમે લખો છો કે મને નોકરી મળી છે, કશુંક વેચો છો. તો તે મોકલી આપો. ત્યાં સુધી તમારું અહીં કામ નથી.’

તેણે એ કાગળ ત્રણ વખત વાંચ્યો. આવનાર બાળક જે પેટમાં ઉછરતું હતું ત્યાં કાગળ લોકંકર્યો. બક, તું એને જેવા માગે છે. ઘરની ચાવી મારી પાસે છે. તારા પોતાના બાળકને જેવાના પૈસાં નહિ માગ્યું. ગ્રિયેટરમાં દાખલ થવા કે એવી કોઈ જગ્યાએ જવા જેવી રીતે પૈસા...

તેણે એ કાગળની ગડી વાળી અને પલંગના પાયા પાસે મૂકેલા કોટના ખિસ્સામાં તે મૂક્યો. સાંજ પડી રહી હતી. બારી નીચે મરઘીઓ એક સૂરમાં અવાજ કરતી હતી. તેમને ચણ નાખ્યું ન હતું. એકલી પડી ગયેલી જસીં ગાયના ભાંભરવાનો અવાજ ખેતરમાંથી આવતો સાંભળ્યો. હવે એને દોહવાનો સમય થયો છે. આ બધાને તો મારે કેવી રીતે પહેંચી વળવું? પેટમાંના બાળકને તે કહેવા લાગી. ‘તું ત્યારે જોરથી શ્વાસ લેજે, શ્વાસ લીધે જ રાખજે. મારા શ્વાસની જરૂર નહીં પડે. બને કે મારી પાસે શ્વાસ બચ્યો પણ ન હોય.’

તેણે સોયદોરો શોધી કાઢ્યા અને પથારી પાસે બેસીને કોટની બાંધમાં ધોડું કાણું સાંધવા લાગી. તેના મનમાં બકની રીંગનો અવાજ ઘુમરાતો હતો. એ જિનનો અવાજ, મોટાં પૈડાં, કુલ મળીને અંદાર, તેના શ્વાસને કચડી માખણ માટે બરાબર તેના પરથી જ પસાર થઈ રહ્યાં હતાં. ‘બક, ધારો કે તું રીંગ ચલાવતો હોય અને વચ્ચે કોઈ આવી ચઢે તો તાકડે બ્રેક મારી શકે?’ તેણે પૂછ્યું—‘એ તો કેટલા નજીક છે તેના પર આધાર.’

‘મારી જ વાત કર—હું નજીક છું...હું નજીક છું.’

તે પથારી સામે તાકી રહી. તેનું નામ તો કચારની બૂતી ગઈ હતી. તેનો અહેસા ભૂખરો થવા માંડ્યો. તેનો શ્વાસ બંધ થઈ ગયો હતો. તેણે કોટ નીચે મૂક્યો. તેના મોઢા પર પથ્થરની જેમ તે પછડાઈ. તેના હોઠ સુકાઈ ગયા હતા. તે પરિચિત લગતા હતાં. એ કશું જ બકવું લાગતું ન હતું. એ મોઢું તેનું મોતાનું હતું. તેના પેટમાંના બાળકના જીવનનો સાથે એ ચઢેલું હતું. અંખણનાં જ તેના મોઢામાં ઉચ્છ્વાસ તેનાથી ફેંકાઈ ગયો. તે આનાથી બેમુખ જેવી બની

ગઈ. તેમનાં રર્સોમાં જીવન માટે એલાતી લડાઈ તેણે અનુભવી. પણ તેના મોહાને જેટલો પરિચય હતો તેનાથી વધારે પરિચય તેની અંદર વસનારનો હતો. એ અંદર વસનારો માણસ તેને કહેતો હતો:-હું જીવવા માગતો નથી. એ અંદરથી આવતા અવાજ સાથે તેના પોતાના શરીરના અધારામાંથી આવતો અવાજ, દૂર દૂર જતી રીંગ્નો અવાજ, બંધીમાં દિલરાવો અને છેવટે તળિયે એસી જતા પેલા પદાર્થોની જેમ તળાવમાં ડૂબી ગયેલા પત્તા સાથે ભગી ગયા. તેઓ બંને મરણ પામે એવી ઇચ્છા કરતી તે તેને વળગી પડી...પણ તેના પેટનું બાળક અવતરવા માટે ચીખી જાડ્યું. એ પણ તેનો શ્વાસ અંખતું હતું.

તે તેનાથી દૂર પધારીમાં પડી. તેનું માથું ઘુમરાતું હતું. તે ડોહ્યું હતી શા માટે હતી તેનું પણ જ્ઞાન જૂલી ગઈ. તે ધૂળની ડમરીમાં જાણે કે સપડાઈ ગઈ હતી. થોડી વારે જરા પાસે રૂરી પોતાનો એક હાથ તેની છાતી પર મૂક્યો. એ હાથ જિંઓ નીચો થતો અનુભવ્યો. તે જાણે પોતાના પિતા સાથે સૂતી હોય અને જીવન જીવવા માટે આકરી જેહમત લેવાવા સમજાવતી હોય એમ તેને લાગ્યું. પણ એ તો કશું કરવાનો નહીં. તે તો મરી જવા માગતો હતો. તે જ માળામાં વસંતનું આગમન થઈ ગયું હતું, ઘરનો બહાર ચારે બાજુએ સૂરજ પ્રકાશતો હતો. બાઈ કૂલોની સુગંધ એટલી બધી હતી કે તે પોતાના ગળામાં અને જીભના ટેરવે અનુભવવા લાગી. મરી જવાની મનનો અનુભવ તે કરાવતાં હતાં.

અને હવે તે પોતે મરણ પામી રહી હોય એમ પડી રહી. તેમને જીવાડવા માટે તે શા માટે આટલી બધી ઝંખમતી હતી તેની ખબર તેને ન પડી, કારણ કે આમ તો તેઓ રૂરી જવા માગતા હતા અથવા તેમની અંદર જાડે જાડે રહેલું કશુંક મરી જવા માગતું હતું, અથવા તેનાથી દૂર દૂર કશુંક જતું રહેવા માગતું હતું, અને એ તેના માટે તો મરણ જ હતું. હું સાવ એકલી પડી ગઈ છું. ગલરાઈ ગઈ છું. હું, મધમાખો, માય, મરઘીઓ અને આ માતા પેદમાંથી બહાર આવવા માગતું અને બોલતું સંતાન-મા, મા આપણા કોઈ ફરતાં કોઈ કેમ છે જ નહીં?—વસ,

તે જાંલી ગઈ હોવી જોઈએ કારણ કે અજવાળું જોણું થઈ રહ્યું છે તેનો ખ્યાલ ધીમે, ધીમે તેને આવવા લાગ્યો. ચોરડો અધારો થઈ ગયો હતો. બાપરાં નીચે ચડેલીઓ માળામાં આવી ગઈ હતી, સાંજના સમયે આવતું જુખરું, નાતું ઘુવડ તેની જગ્યાએ આવી ગયું હતું અને સામકામેર વૃક્ષની જિંચામાં

જિંમી ડાળ પર ખેસીને ઘૂંઘૂં કરતું હતું. તેને લાગ્યું કે બક ત્યાં હતો. તે પાછો આવી ગયો હતો અને તેની પડખે જ સૂતો હતો. તે ક્યારે આવ્યો તેની એને ખબર ન હતી. અત્યાર સુધી તેની પાસે કેવી રોતે રહ્યો તેની પણ ખબર ન હતી. તેને માત્ર એટલી ખબર હતી કે એની પડખે બગતો રહેવાનો અનુભવ લેવો એ સાવ સ્વાસ્થ્ય અને શ્રેષ્ઠ હોવાનો. તેનામાં એક ગીત શું જવા લાગ્યું. તેના ગળામાં, છાતીમાં, હાથમાં એ હતું. તે બોલી-‘બક’ અને એ ગીત વિલાઈ ગયું. તે બગડી-‘બક’ અને પછી તે બગી વાસ્તવિક જગતમાં તે બગી ગઈ.

‘તેની બાજુમાં સૂતેલો માણસ સળવળ્યો નહીં, માત્ર શ્વાસ આલતો હતો. તેની અંદરનું ગીત શમી ગયું. તેનો અવાજ દૂર ને દૂર જતી રીંગમાં શમી ગયો. તેનો શ્વાસ તે સાંભળવા લાગી. તેનો શોક ઘેરો થયો, પછી પેટમાંના બાળક સાથે આડો પડી રહ્યો અને જિંમી ગઈ. બૂખડું ધ્રુવડ ઘૂંઘૂં કરવા લાગ્યું. તે બોલી-‘મિસ્તર, સંભળાય છે તમને?’

આરડો અંધારો અને ઠંડકવાળો થયો ત્યાં સુધી તેણે રાહ બેઠી. ફરી તે બોલી-‘સંભળાય છે તમને?’ જ્યારે એને ખાતરી થઈ કે તે જ બોલતી હતી તેમાંનો એક અક્ષર તે સાંભળી નથી શકવાનો ત્યારે તે બોલવા લાગી-પોતાની વાતો કરવા લાગી. દૂધ દોહવડાવવા માટે બૂમો મારતી ગાયની અને ચણુ વિતાની મરઘીઓની વાતો કરવા લાગી. સવાર સુધી તમારે ચલાવી લેવું પડશે. તે બોલી. બકની વાત આવી ત્યાં સુધી તે બોલ્યે ગઈ. પછીના શબ્દો તેને રાહત રૂપ થઈ પડ્યા, કિનારામાં જાજબિયાં કરવાથી જેવી રાહત થાય તેવી.

એ વરસ પહેલાં રસ્તાને છેડે આવેલી એક હોટલમાં તેનો પરિચય થયો હતો. તે કોઈ ગામડાગામમાં રીંગની કામગીરી માટે આવ્યો હતો. સોનેરી વાળ અને દેખાવ મજાનો. પોતાની બોલી કરતાં જુદી બોલી સાંભળવાનો તેને આનંદ આવતો હતો. તેની બોલી ટેકસાસની હતી, જરા જરા નેવેડાની પણ. પોતાની અઢાર પૈંડાંની રીંગને તે નાનકડી ઢીંગલી કહેતો હતો. તેને એક સ્ત્રી માર્નીને આહતો હતો. કોઈ થોડી સ્ત્રી મળી જશે ત્યારે વધારે આહશે. તેની કાર ખોટકાઈ ગઈ હતી એટલે ત્યાં કોઈની મદદ લેવા જઈ ચઢી હતી. બે મારો અને તમારો રસ્તો એક હશે તો તમને લીફ્ટ આપીશ. તે સીધો તેને ઘેર જ પહોંચાડી ગયો. તે તેને પોતાનું સરસ ઘર અને બાપના મરણ પછી તેના ભાગે આવેલી બધી ધરવખરી ખતાવવા માગતો હતો. તે બોલી-‘બક, તું ક્યારેય આવીશ ખરો?’ પોતાના અવાજના એકલવાયાપણાને જરા દૂર રાખ્યું.

તે બોલ્યો-‘હા, હા, ચોક્કસ. આવતા મહિને આવીશ.’ તે બોલી. ‘તું’ મને વચન આપ. સાંભળે છે?’ ‘હું’ થાળી પીરસું છું. પેલી હોકસ કરતાં મારી રસોઈ વધારે સારી હશે એની ખાતરી.’ એ સાંભળીને તેણે ખારીમાંથી ડોકું કાઢ્યું, રસ્તામાં તે જોતી હતી ત્યારે તેની સામે જોઈને હસ્યો-‘અરે સળેકડા, તારા હાથની રસોઈ તારે નહીં આવાની...’ ‘સળેકડી કે મમે તેવી, હું’ રાંધી શકું છું.’

એ ક્યારે આવશે તેની કશી ખબર ન હતી. તે જ્યારે આવતો ત્યારે સાડું લાગતું. ‘બક, તું ક્યારેય આવશ ખરો?’ ‘પહેલીવાર કહ્યું હતું તેમ આવશ.’ ફરી હું રસ્તાની વચ્ચેવચ્ચ જોતી રહી. પહેલ ની જમ. એ જ જગ્યાએ. ‘અરે મારી મેના, આ કામને થોડો સમય લાગશે ફેસરના ખાનામાં મારે માટે પાંચસો મૂક્રા દીધા.

‘જીવનમાં ક્યારેય રડી નથી. એકે વખત નહીં. મારા બાપા જીવતા હતા ત્યારે તમારે એમને પૂછવું હતું. અત્યારે પણ કોઈ રીતે તમે મને રડતી જોઈ ન શકો.’

ધરની બાજુની ધાર પર જોડેલા કેટનવુડના ઝાડ પરથી પવન વાતો હતો. શરૂઆતમાં આછા કમ્કરતાં પાન ધીમે ધીમે મોટે અવાજ કરવા લાગ્યાં, પડકાતી આડે સુરખેરીની ડાળ ઘસાતી હતી. ‘બક, આપણા બેની વાત વિચિત્ર બની ગઈ. તારું કામ બિંદગીસર પહોંચે તેવું. મારી પડખે અડધા મરેલો માણસ. ક્યારે મરી જશે એ કહેવાય નહીં. પણ આવું સાડું ન કહેવાય. તમારા પેટમાંના બાળકને ખરાબ અસર પહોંચે.’

ફરી પેલી ડાળ ઘસાઈ. તેને લાગ્યું કે પડખે સૂતેલો માણસ એ અવાજ જાણતો હતો. ડાળ બંનેને વીંધી નાખશે એમ લાગ્યું. પણ તે કંઈ સળવળ્યો નહીં, શ્વાસ લેવાની રીત બદલાઈ નહીં. છેવટે કોઈ બારણું ખૂલતું હોય એવું લાગ્યું. તે ચૂપચાપ પડી રહી, તેની હમાતીને સ્વાકારનારી હયાતીથી જરા સંકેત પામી. બક એટલે બક. એના જેવી આ હયાતો ન હતી, એ તો તે જે હતી તેને લઈ લેનારો, પૂરેપૂરી પચ્ચી ન જમ ત્યાં સુધી ચાલ્યા કરનારો હતો. જાગતો હોય કે સૂતેલો હોય, તે હંમેશા એને ગળી જતો હતો.

ધીમે ધીમે તેની સલાનતા ઝાંખી પડવા માંડી. તેની બાજુમાં તે સૂઈ ગઈ હતી. તે જાણતી હતી કે પેટમાંના બાળક જેવો જ તે હતો, પોતે જે આવે તે લઈ લે તેવો, એ જ રીતે એને છોડી જનારો હતો. બકને કારણે તે થોડો ધણી બદલાઈ હતી પણ પૂરતા પ્રમાણમાં નહીં. તેની નજરમાં તો તે સળેકડી જ

હતી. દાડ તો પી શકે જ નહીં. અને હવે તો તેનું વૃક્ષ તેના પેટમાં ફાલી રહ્યું હતું, બારી આગળના વૃક્ષને ગતિ કરના પડછાયો તેની છાતી પરથી અને તેની છાતીની પડખેની છાતી પરથી પસાર થયો. તેણે પોતાની જાતને પૂછ્યું— બાળક તે ખતેને સ્વીકારશે અને તેમની રહેણીકરણને દાડ સુધી પહોંચાડી આપશે? જો દાડ વધારે સારો હોય તો—તેણે માની લીધું કે તે વધારે સારો હતો.

તેની આંખો મીંચેલી હતી; આ માણસને, સહેજ કથ્થાઈ ઊંટવાળા તેની ક્ષીલી આંખો, તેની કારમાં ચોટાડેલી દીકરાની તસવીરને અને દાડમાંથી પાણી બનાવી શકે એટલા માટે પાણીમાંથી દાડ બનાવતા તેના વિચિત્ર હાથને યાદ કરતી રહી.

તમે જે કહેવા માગતા હો તેની સાથે સંકળાયેલો કોઈ જાદુ હોવો જોઈએ. તો તમે કહેવાની જે રીત બાળુતા હો તેના કરતાં વધારે સારી રીતે કહી શકાય.

તે મોટેથી અધિકારને સંબોધીને કહેવા લાગી—‘દૂર દૂર આજ્યા ગયેલાને આહવાનો કદી પ્રયત્ન કર્યો છે? તમે ગમે ત્યાં હો અને પછી એને મળો શકવાના જ ન હો તો? તમે એક વખત સરસ મળનું જીવન જીવતા હો અને પછી સોંસરવો નીકળી જાય એવો ઘા પડે તો? જો તમે એવો પ્રયત્ન જ કર્યો ન હોય તો મારે જે કહેવું છે તે કેવી રીતે કહી શકું તેનો નવાઈ તમને લાગતી હશે. પણ મને ખાતરી છે કે તમે જાણો છો...હા...હા...મને ખાતરી છે... તમારો દીકરો જોશે છે, કારની અંદર તેનો નાનો ફોટો જોશે છે...

વાત સરખી થાય તે માટે જરા વાર તે અટકી ગઈ. ‘આ મદ્રાન સાડું’ છે. મારા બાપાએ મને બંધાવી આપ્યું હતું. ચાર એકર જમીન છે. બહુ ઉપજક છે. મદદ કરનાર કોઈ હોય તો ખૂબ પાક લઈ શકાય...મરઘીઓ છે—ગાય છે. આજે એમને ખાવા નથી મળ્યું...મધમાખો છે...બસ જલદી એમને ભગાડી મૂકીશ. મારા બાળકને જ એ ડાંખે તો?’

‘બાળક જનમશે ત્યારે કેટકેટલી ચિંતાઓ મારે કરવી પડશે? અત્યાર સુધી જે ચિંતા થતી હતી તે હવે નહીં. હું સળેકડી જેવી છું વગેરે ચિંતાઓ... માડું બાળક એવું ન રહે એ માટે બંધું કરીશ. આવું આવું બંધું. મારા કરતાં તમે વધારે જાણો છો તેની ખાતરી છે.

ભંઘી ગયેલા બાળક ઉપર પોતાનો હાથ મૂક્યો. હવે તેની વાત કરવી સહેલી હતી. ‘મારા પેટમાં રૂઝું રૂપાળું બાળક છે. આનાથી વધારે સારા,

વધારે દેખાવડાં બાળક નથી જન્મવાનાં. સોતેરી વાળ, આછી બદામી આંખો. આના બદલે આમ હોત તો-એવો વિચાર પણ તમને ન આવે બહાલું બહાલું. એને માટે તમારે સારી સારી જ વાતો કરવાની.' તેણે જરા વિચાર કર્યો- 'જે માણસ તેનું હશે તેને તો એ વળગીને રહેશે. એને તો જવા જ નહીં' દે. પછી આ પાર કે પેલે પાર. એને જવા જ ન દે. અથવા એને છોડી પણ ન દે. બસ કોઈ એને ઘેર લઈ જનાર જોઈએ, એ ઘરનો રસ્તો શોધી જ લેશે.

રસ્તા પરથી પસાર થતી કારના પ્રકાશ તેની બાજુની ભીંત પર દૂધના શેરડાની જેમ વહેતા લાગ્યા. હાપરા પરની કાળા ઉપરથી જાડીને બેઠેલા ધુગડનો ધૂંક અવાજ તેણે સાંભળ્યો.

'મને જરા ખીક લાગે છે, આ પેટમાં બાળક છે ને! આવો અનુભવ નથી. સમૂહનું પાર નહીં' ઉતરે તો! 'તે કારમા ચોંટાડેલા છોકરાનો વિચાર કરવા લાગી. તેની ઉમર કેટલી હશે તેનું તે જનમ વખતે કેવો દેખાતો હશે તેનું અનુમાન કરવા લાગી. તેની આંખો આગળ તબ્બે જન્મેલો છોકરો દેખાવા લાગ્યો. તે પોતાના બાળકને અડધી સ્પષ્ટતાથી પણ જોઈ શકતી ન હતી

તેને કારણની ખબર ન પડી પણ મોટેથી બોલવા માંડી- 'તમારો છોકરો મારા બાળકને ગમે તો સારું.' એ વાત સાચી હતી તેની ખબર તે જ્યારે આ બોલી ત્યારે તેને હતી. પણ એ વાત શા માટે સાચી હતી તેની એને ખબર ન હતી. બહાર દેડકા વરસાદની વાત કરતા હતા. 'હું' બહુ' હું' કે તમે તમાગ છોકરાને ભૂલી જવાના નથી. તમે ધ્રુષ્ણો તો પણ ભૂલી ન શકો તે હું' બહુ' હું.' તેના બાપાએ ધણી વખત પહેલાં તેને કહ્યું હતું- 'તમે કોઈનો છુવ બચાવો પછી એને અધવચ્ચે છોડી ન શકો. તમારે એને મળવું જ પડે. તમારી પાસે ખીલે કોઈ રસ્તો જ નથી, તમારે એને મળવું જ પડે. તમે જ્યારે એને મળો ત્યારે તમે તમારી જિંદગીને પણ મળો છો એવું જ તો હમેશા કહેવાતું આ-ધું છે'

તેના શ્વાસ સાથે પોતાનો શ્વાસ મેળવવા લાગી. 'હું' સૂકલકડી હું' તે બહુ' હું. બક હમેશા કહેતો હતો. ચાહવા માટે જોઈએ તે મારામાં નથી એમ તે કહેતો હતો. પણ આ મારા પેટનું બાળક ગોળમરોળ છે, પોચું પોચું છે. હું' આ બાળકના બાપ બનવા તેને તમારી આગળ ધરી દઉં' હું. તમે ધ્રુષ્ણો ત્યાં સુધી એના બાપ બની રહેજો. તેની દેખરેખ માટે હું' તો હોવાની જ. પણ તમારે મારી સાથે જોવું જ નહિ પડે...'

અર્ધાંશમાં ઘુવડ ધૂંક ધૂંક કરતું હતું.

‘ધરની પાછળ જ તળાવ પણ છે. હિનાળામાં તેની સાથે તમે માછલી પકડી શકો. મોટા માછલુસની જેમ પાણી ઉપર પથ્થર ફેંકતા શીખવી શકો...તરતા શીખવાડી શકો. તમે ચાહો તેટલી લાગણીયો તેને ચાહી શકો. કારણ કે તમે એને ગુમાવી દેવા તૈયાર નથી થવાના.’

‘કોટનવુડનું’ વૃક્ષ પવનમાં ભેરભેરથી ધૂણવા લાગ્યું. બકના હાથમાંથી પત્તાં દૂર દૂર અંધારામાં ઊડવા લાગ્યાં. પણ ઓરડામાં તેને ચાંદની દેખાઈ. ડાળાઓના પડછાયા તેના ચહેરા ઉપર પડતા હતા, તેમણે તેને ઊંધાડી દીધી. આંટલું પૂછવા માટે તે માંડ માંડ બગી-‘તમને એવું લાગે છે કે આ બધી વાતો કરવાનો કશો અર્થ ન હોતો? કોઈ સળેકડી જેવી, ગંદું પાણી પીતી સ્ત્રી-જેને તમે અત્યાર સુધી કદી જોઈ ન હતી! એને બહુતા પણ ન હતી?... મિસ્ટર, તમે મને બહુ છો, મારી વાત માનો ને! અત્યાર સુધી જેટલા મળ્યા છે તેમનાથી વધારે નજીક આવવાનું છે...મને તારી જરૂર છે એમ પણ તમે કહી શકો...હું જે કંઈ આપી શકું તેની જરૂર જેને હોય તેની જરૂર મને છે. અને હવે તો મારી પાસે આ શ્વાસ સિવાય ખીજું છે પણ શું?’

‘હું મારા બાળકની વાત નથી કરતી. એ જ તો મારી પાસે છે હવે. એ જ તો મારો શ્વાસ છે. મારે જે કંઈ આપવું હોય તો મારી પાસે એ જ તો છે.’

તે ચૂપચાપ આ બધા શબ્દોનો વિચાર કરતી પડી રહી. બહુ બોલ બોલ કર્યું અને કર્યું તો સર્થ નહીં. કેટલાક શબ્દો તો તે શા માટે બોલી તેની તેને ખબર જ ન પડી. પછી એકાએક વરસાદના અવાજની સાથે એક વિચાર તેના મન પર છવાઈ ગયો. તેનું બાળક હવે મોટું થઈ ગયું છે અને પધારી-માંથી તેમને જોઈ રહ્યું છે અને તેને ખીજે કયાં જવાની જગ્યા તો હતી જ કયાં? અને કશું બદલવાની ઇચ્છા થાય એવી વસ્તુ પણ કયાં હતી? ઊંઘમાં તેને લાગ્યું કે બાજુમાં સૂતેલો માછલુસ બોલતો હતો. આપણે વરસાદ-માંથી ધરમાં આવ્યા તે ધણું સારું થયું...

કાચ પર હાથની જેમ ચોંટી ગયેલાં પાંદડાં સવારના પ્રકાશમાં જોવા મૂકીને રાતે વરસાદ ખીજે કયાંક ચાલ્યો ગયો. તે ઊભી થઈ અને તેને માટે નાસ્તો તૈયાર કર્યો. બેકન, કોફી, ઓટ, ઈંડા...તેની પ્લેટ ગોઠવતી હતી અને તે આવ્યો, તેણે પોતાનો કોટ શોધી કાઢ્યો, ટાઈ સીધી કરી, તેનો ચહેરો રેતીના

ગુલામ મોહમ્મદ શેખ

નોંધપોથીતાં પાનાં : શિકાગો, એપ્રિલ ૨૦ ને પાછાં વળતાં

૩ સપ્ટેમ્બર ૧૯૭

પાત્રીસ હજાર ફૂટ જાંચે ચૂરોપથી એટલાન્ટિકની વારે.

વડોદરાથી નીકળ્યો ત્યારે મન ઉદ્વેગ અને ઉત્તેજનાથી તપેલું હતું. માંદો નીલિમાનો હવાસો દાકતર-સસરાએ સંભાળ્યો હોવા છતાં મન પાછું ઠેલાવું હતું. દિગ્ધી પહોંચ્યો ત્યારે ય એ ઉત્તેજના જીતરી નહોતી. આમ તો પ્રવાસના પ્રારંભે હંમેશા ઉત્તેજના ઘેરી વળે છે. વિશ્વને જોવું છે તેવું જોવા દેતી નથી ને આ વખતે તો વિશેષ. છેવટે મોડી રાતે (૩ અંગ્રેજી હજારે વહેલી સવારે?) એ વાગ્યે ઇન્દિરા ગાંધી ઇન્ટરનેશનલ એરપોર્ટ પર પાસપોર્ટ પર મત્તા મરાવી, સામાન મૂકી એકલો પડ્યો ત્યારે ઉત્તેજનાનો પારો ઉતરવા માંડ્યો. એરપોર્ટના મેં-માથાં વગરના મકનમાં હુસેને કરેલા ભીંતચિત્રો નજરે ચડ્યાં (પેલાં મક્ત માનેલાં તેના એંશી લાખ સરકારે ચૂકવ્યાં તે?) માછલાં, પખી, મરુતસુત, વિમાન ને અવકાશયાનના અધકચરા આકરોને ઝડપી ચિતરામણથી જીર્ણમથ કરવાનો આયાસ અબણ્યો રહેતો નથી. (પાછા ફરતાં એક અત્ય ચિત્રકારે કલ્પનાની કંગાલિયત ને અણુઆવડતના મિશ્રણે જનપદ ભારતની અસ્મિતાને નમાસાપણા ને વરવા ઠડારામાં કેટલી હીન કક્ષાએ પહોંચી નાખી છે તે ય જોવું) જો કે એ બધું આમ તો સ્થાપત્યના વિશાળ પ્રપંચમાં એવું ભરખાઈ જાય છે કે મેટા ભાગના લોકોની નજરે પડતું નથી.

ત્રણ વાગે વિમાન ખસવા માંડ્યું ને ચડ્યું તે અરનસ્તાનના રિયાઝમાં રોકાયું. જાંબાતી આંખે ને અમિત મને કશું જોવાનો ઉપક્રમ નહોતો એટલે પાંચેક કલાકે ફ્રાન્કફર્ટ ઉતરાણુ થયું ત્યારે આંખો ખેલી. આધુનિક સ્થાપત્યનું

આધિપત્ય આટલું ક્યાંય નથી. અડધી દુનિયાના મુસાફરો એના પ્રભાવથી ચક્રિત થાય છે ને સુવિધાઓથી ગૂંચવાય છે. ઇન્ડિયન એરલાઈન્સને ઇનામ અપાવે એટલા વિલંબપૂર્વક (કહે છે કે એરપોર્ટના રહાર ભાંગી પડ્યા છે) ત્રણેક કલાક મેડું ઉપડેલું વિમાન હવે એટલાન્ટિક પર છે. હમણાં જ જમણ થયું, એને બપોરનું ભાણું કે વાળું કહેવું તેની દ્વિધા છે : ભારતીય સમય પ્રમાણે રાતના નવ વાગ્યા હશે, અહીં બપોરના ચાર એટલે બેય સાથે સમજવાનાં. હવે આપણી મધરાતે કે વહેલી સવારે બીજું વાળું આવશે ને આપણું પણ ખડું. ફ્રાન્કફર્ટ એરપોર્ટ પર ગુમાવેલા બપોરના ભાણાની ભૂખ આમ એક રાત બળે વાળુ કરી ભાંગી. ખાણીપીણીની સ્વાદિષ્ટતાએ સમય-સ્થળ ભૂલવ્યાં. હોલેન્ડેઝ સોસમાં તરબતર લોન્સ્ટરના કૂણાં પતીકાં, ઈંડાં, ને માખણમાં સેવેલી સેવમાં કેવાં મધમધે એનું શબ્દોમાં સમડકા લેતું વણન કરવા મિત્ર દિલીપ ઝવેરીને નોંતરું દેવું પડે. પણ આપણા મસાલાની મમતને પડકારે એવો ઝીણો, આછેતરો, ઝરમરિયો આ ખાણીનો સ્વાદ રુચ્યો. શિકાગો, દસમી સાંજ

અમેરિકા ઉતરતા બે દિવસ ન્યૂયોર્કમાં રખડવામાં ગયા. એ શહેરનું લોહી જાંચા ઉજળતામાને રાખેલું છે, એનો પરચો મેનહેટનના ખૂણે ખૂણે વરતાય છે : ‘બધું ચલિત, ઉછળતું, ધધકતું, ગતિમાન.’ માણસો ય ગાડી જેવાં. વચવચમાં ટહેલતી કાળી પ્રબ ને લટાર મારતાં જુવાન બેડાં એ ગતિના ગુબ્બારા ફેડે. ક્યાં તો ચરસ-ગાંજના ચાળે કે સનતીય મુખમાં નવી પેઢીએ ‘અમેરિકા સ્વપ્ન’ના પડછાયામાંથી સરકવા આશરો લીધો હતો, શહેરની અધવચ કે ‘વિલેજ’ના વોશિંગ્ટન સ્કવેરમાં ભાંડને બૂલાવે તેવા ખેલ માંડી બ્રહ્મ સમાજને બૂંડી ગાળો ભાંડી હતી. હવે એ ઉછાળો જીત્યો છે. કાળી ચેતનાના મહારથીઓ દીલા પડ્યા છે : આતમાને જરફની પાટ ઢળેલો ભાળનાર લેખકો વિસરાયા છે : કાળી પ્રબ ધોળી પ્રબને રવાડે ચડી છે.

મેટ્રોપોલીટન સંગ્રહસ્થાનના વિશાળ ખંડોમાં જુવાનીમાં મૃત્યુ પામેલ ગર્ભશ્રીમંત માઈકેલ રોકફેલરનો ‘આદિવાસી’ કળાનો સંગ્રહ હમણાં જ ખુલ્લો મુકાયો છે. આફ્રિકા ને ઓસ્ટ્રેલિયા ખંડની પ્રબ-સંસ્કૃતિઓનાં શિલ્પોનો અદ્ભુત, અમૂતપૂર્વ ખજાનો. આપણે કેટલી દુનિયા બેઈ નથી કે બેવા સરખો પ્રયત્ને ક્યો નથી તે આની સામે ઊભા રહેતા પ્રતીત થાય છે. એ બધાને ‘આદિવાસી’ (જેને આપણે પ્રાકૃત-વિકૃતના સંદર્ભમાં જ પિછાણીએ છીએ)ની ગાંસડીમાં બાંધી આપણે માત્ર અજ્ઞાન જ છાવરતા હોઈએ છીએ. ગીતીના

ગુલામમોહમ્મદ શેખ

નોંધપોથીનાં પાનાં : શિક્ષણ, મેક્સિકો ને પાછાં વળતાં

૩ સપ્ટેમ્બર ૧૭

પાંત્રીસ હજાર રૂટ જિંએ ચૂરોપથી એટલાન્ટિકની વાટે.

વડોદરાથી નીકળ્યો ત્યારે મન ઉદ્વેગ અને ઉત્તેજનાથી તપેલું હતું. માંદી નીલિમાનો હવાસો દાકતર-સસરાએ સંભાળ્યો હોવા છતાં મત પાછું ડેલાવું હતું. દિલ્હી પહોંચ્યો ત્યારે ય એ ઉત્તેજના ઊતરી નહોતી. આમ તો પ્રવાસના પ્રારંભે હંમેશ ઉત્તેજના ઘેરી વળે છે. વિશ્વને જોવું છે તેવું જોવા દેતી નથી ને આ વખતે તો વિશેષ. છેવટે મોડી રાતે (૬ અગ્રિજ હબે વહેલી સવારે ?) બે વાગ્યે ઇન્દિરા ગાંધી ઇન્ટરનેશનલ એરપોર્ટ પર પાસપોર્ટ પર મત્તા મરાવી, સામાન મૂકી એકલો પડ્યો ત્યારે ઉત્તેજનાનો પારો ઉતરવા માંડ્યો. એરપોર્ટના મોં-માથાં વગરના મકનમાં હુસેને કરેલાં ભીંતચિત્રો નજરે ચડ્યાં (પેલાં મક્ત માનેલાં તેના એંશી છાપ સરકારે ચૂકન્યાં તે ?) માછલાં, પંખી, મરુત્સુત, વિમાન ને અવકાશયાનના અધેકચરા આકરોને ઝડપી ચિતરામણથી જીર્ણમય કરવાનો આયાસ અબણ્યો રહેતો નથી. (પાછાં ફરતાં એક અન્ય ચિત્રકારે કલ્પનાની કંગાલિયન ને અણુઆવડતના મિશ્રણે જ્વતપદ ભારતની અસ્મિતાને નમાસાપણા ને વરવા ઠઠારામાં ફેટલી હીન કક્ષાએ પસંદી નાખી છે તે ય જોયું) જો કે એ બધું આમ તો સ્થાપત્યના વિશાળ પ્રપંચમાં એવું ભરખાઈ જાય છે કે મેંટા ભાગના સોકોની નજરે પડતું નથી.

ત્રણ વાગે વિમાન ખસવા માંડ્યું ને ચડ્યું તે અરજસ્તાનના રિયાઝમાં રોકાયું. જિંઘાતી આંખે ને શ્રમિત મને કથું જોવાનો ઉપક્રમ નહોતો એટલે પાંચેક કલાકે ફ્રાન્કફર્ટ ઉતરાણ થયું ત્યારે આંખો ખેલી. આધુનિક સ્થાપત્યનું

આધિપત્ય આટલું કયાંય નથી. અડધી દુનિયાના મુસાફરો એના પ્રભાવથી ચક્રિત થાય છે ને સુવિધાઓથી ગૂંચવાય છે. ઇન્ડિયન એરલાઈન્સને ઇનામ અપાવે એટલા વિલંબપૂર્વક (કહે છે કે એરપોર્ટના રડાર લાંબી પડ્યા છે) ત્રણેક કલાક મોડું ઉપડેલું વિમાન હવે એટલાન્ટિક પર છે. હમણાં જ જમણ થયું, એને અપોરતું લાણું કે વાળું કહેવું તેની દ્વિધા છે : ભારતીય સમય પ્રમાણે રાતના નવ વાગ્યા હશે, અહીં અપોરના ચાર એટલે બેય સાથે સમજવાનાં. હવે આપણી મધરાતે કે વહેલી સવારે બીજું વાળું આવશે ને આપ્યું પણ ખરું. ફાન્કફર્ટ એરપોર્ટ પર શુભાવેલા અપોરના લાણુની ભૂખ આમ એક રાતે બળબે વાળુ કરી લાંબી. ખાણીપીણીની સ્વાદિષ્ટતાએ સમય-સ્થળ ભૂલવ્યાં. હોલેન્ડેઝ સોસમાં તરબતર લોન્સ્ટરના કૂણાં પતીકાં, ઈંડાં, ને માખણમાં સેવેલી સેવમાં કેવાં મધમધે એનું શબ્દોમાં સખડકા લેતું વર્ણન કરવા મિત્ર દિલીપ ઝવેરીને નોંતરું દેવું પડે. પણ આપણા મસાલાની મમતને પડકારે એવો ઝીણો, આછેતરો, ઝરમરિયો આ ખાણીનો સ્વાદ રુચ્યો. શિકાગો, દસમી સાંજ

અમેરિકા ઉતરતા બે દિવસ ન્યૂયોર્કમાં રખડવામાં ગયા. એ શહેરનું લોહી જાંચા ઉબળતામાને રાખેલું છે, એનો પરચો મેનહેટનના ખૂણે ખૂણે વરતાય છે : ‘બધું ચક્રિત, ઉછળતું, ધધકતું, ગતિમાન.’ માણસો ય ગાડી જેવાં. વચવચમાં ટહેલતી કાળી પ્રબ ને લટાર મારતાં જુવાન જોડાં એ ગતિના શુભ્ધારા ફેડે. ક્યાં તો ચરસ-ગાંજના ચાળે કે સળતીય મુખમાં નવી પેઢીએ ‘અમેરિકા સ્વપ્ન’ના પડછાયમાંથી સરકવા આશરો લીધો હતો, શહેરની અધવચ કે ‘વિલેજ’ના વોશિંગ્ટન સ્કવેરમાં લાંડને બૂલાવે તેવા ખેલ માંડી બ્રષ્ટ સમાજને ભૂંડી ગાળો લાંડી હતી. હવે એ ઉછાળો જીત્યો છે. કાળી ચેતનાના મહારથીએ ઢીલા પડ્યા છે : આતમાને ખરફની પાટ ઢળેલો લાળનાર લેખકો વિસરાયા છે : કાળી પ્રબ ધોળી પ્રબને રવાડે ચડી છે.

મેટ્રોપોલીટન સંગ્રહસ્થાનના વિશાળ ખંડોમાં જુવાનીમાં મૃત્યુ પામેલ ગર્લફ્રીમંત માઈકેલ રોકફેલરનો ‘આદિવાસી’ કળાનો સંગ્રહ હમણાં જ ખુલ્લો મુકાયો છે. આફ્રિકા ને ઓસ્ટ્રેલિયા ખંડની પ્રબ-સંસ્કૃતિઓનાં શિલ્પોનો અદ્ભુત, અમૃતપૂર્વ ખબનો. આપણે કેટલી દુનિયા જોઈ નથી કે જોવા સરખો પ્રયત્ન કર્યો નથી તે આની સામે જિભા રહેતા પ્રતીત થાય છે. એ બધાને ‘આદિવાસી’ (જેને આપણે પ્રાકૃત-વિકૃતના સંદર્ભમાં જ પિછાણીએ છીએ)ની ગાંસડીમાં બાંધી આપણે માત્ર અજ્ઞાન જ છાવરતા હોઈએ છીએ. ગીનીના

ધરિયન જયાની માથાવાદુ અસ્મત પ્રજ્ઞતા તરાપા-હોડકાં ત્રીસ-ચાળીસ કૂટ
લાંખા તાડ જેવા આડમાંથી વધેયા છે. એ આડના લાકડિયા રેસાનો રતાળુ
રંગ, કાચા ફળ ને માસ જેવા ગરમી સભર છે. એક હોડકે જીએલા માનવદેહ
હલેમાં દેતા દેડકા જેમ ઢળા વળા ચયા છે ને તીર જેમ તણાયેલા તરાપાની
વચાળે ચોટચો છે કાયળો. વાસ્તાં બવયુ' કે આતમતરાપાને હલેસે છે તે જીવ
ને હોડકાને ડગલું રોકતો કચ્છપ છે એનો યંલ. ખંડમાં ખીજે તાડના બુંડ
જેવા ટોટેમની હાર છે. આમાં થડમાથી વાઢેલી ઉપરાજાપરી નરમૂતિઓનાં
શિશ્રીમાંથી મહોરતા વિશાળ વનવેલાના પુંજ અને એ વનરાજિમાં નાની
નાની નરમૂતિઓ જી ચીનીચી ચાય, ઉછળે. ખીજે ધાસ, ડાંખળા-ડાળા, રેસા ને
સૂતળીમાં ગૂ થેલા માણસ, પશુ ને ધરખાર ધૂણવાની ફાલે જડાયાં હોય એવાં
આ ને આવાં રૂપ આખા સંગ્રહમાં એમરે ભરપટ્ટે. આડનાં, વનરૂપતિનાં,
જનાવરનાં માણસનાં ચામ, છાલ, હાડ ને માથાં એકબીજામાં એવાં આતમોત
કે ઉમેળવા જઈએ તો એમની ડારતી નજરથી છળી મરાય. આ દર્શન થયા
પછી સંગ્રહસ્થાનમાં ખીજે ફરવાની હામ નહોતી. છેવટે ન્યૂયોર્ક યુનિવર્સિટી
સામેના ખૂંક સેન્ટરમાં દિવસ ઢળ્યો : કવાહીના સભતીય સ્નેહથી છલકાતાં
કાવ્યસંગ્રહોની ઘખી, પાઝ ને પાસોલિનીનાં પ્રારંભકાળનાં કાવ્યો.

શિકાગોનું પ્રથમ દર્શન લોલામજી છે. કચ્છકડાની જેમ કાપીને, હીરાની જેમ
ઘસીને, લૂગડાની જેમ વેતરીને ઘડી હોય તેવી જિંચી ઇમારતોનું 'ટાળું' ફેટામાં
ખૂંડું લાગે છે પણ જાતે જોતાં વેંતિયાની ગુહીવરના ગામની કલ્પના જેવું
અન્યથા ભાસે છે. શહેરના મધ્યભાગ ગણાતા 'લૂપ'માં બધું 'ચોખ્ખું'
સમુસૂતર છે, ખૂણે ખૂણે માંજેલો : પથ્થર, લોહ, કાચ, સિમેન્ટની અકબંધ
ભાનમાં કચાચે ડાઘ નથી. જોડખાંપણ બધી જાણે ગાણસને મજરે મૂકી છે.
દાર્શનિક કહેવાતા સ્થપતિઓ મીઝ વાન દર રોહ (અને પરંપરાથી આહુ
મોહુ' કરી બેઢેલ) ફાન્કલોઈડ રાઈટે કંઈક આવી જ દુનિયાની કલ્પના કરી
હશે ને એય એમના જીવતા જીવત યયુ'. દુનિયાની ઉત્તુગ ઇમ્પરત 'સિયર્સ'
ટાવર'માં માનવીના રહેઠાણને આખ જોડે ત્યાં લગી ઉડાડવાનો મનસૂબો છે
(બંગ્લાદેશના ઇજનેરે રપર્ધા જીની એ રચ્યુન-રચાવ્યું એમાં ય અબલખીનો
અંશ છે) હું રહું છું ત્યાંથી થેડે દૂર એક મકાનનું નામ છે : 'વન મેગની-
ફીસન્ટ માર્ફલ' દરિયા જેવા અક્ષાટ ભાસતા મિશીગન સરોવરને કાઢે હીરા-
કણી જેવી ઇમારતોનો દગલો અવકાશાસ્રો જેવો બિહામજીયા ય લાગે છે, જો કે
મીઝ જેવાએ ત્યાં મકાન ને માણસ વચ્ચે ગસ્તા અને આડને એટલા અંતરે
રોપ્યા છે કે ઇમારત ક્યાં તો નીચેથી નજરે ચડે, ક્યાં તો દૂર સામેથી.

ન્યૂયોર્કમાં આવું નથી. ત્યાં રસ્તાની પહોળાશ પમાતી નથી ને આડ વિનાની દુનિયામાં મકાનો આવતાં-જતાંને અને એકબીજાને ભરખે છે. (ભૌમિતિક સૃષ્ટિના સમર્થક, ચિત્રકાર મોન્દ્રિયાને બારીમાંથી આડ દેખાતાં હતાં એને ટાળતા બેઠક બદલી હતી, યાદ છે ?) એક વાવાઝોડે આ જિંચાં આયુધો જેવી ઇમારતો ફેવી ડોલશે, ધરાશાયી થશે એની કલ્પના રસ્તે ફરનાર દરેક જણુ જણુએ અબજો ય કરી લે છે. સ્થાપત્યની શરૂઆત ને સમાપ્તિ બન્ને સિક્કામાં થાય છે : તવી દુનિયા ઘડવાની ઉતાવળમાં સ્થપતિ-ઇજનેરને માણસની હસ્તીનો ખ્યાલ રહ્યો નથી. ધડાય છે તે બધું વાપરનાર માણસને વધારે ને વધારે વામણોં કરતું જાય છે. એ સિક્કાની નકલ આખી દુનિયામાં અવનવા રોગોની જેમ ફટી નીકળી છે : ઘેરઘેર, મજલે મજલે, બારીબારણે મોન્દ્રિયાની મોહિની પ્રસરી છે. કહે છે કે અંગ્રેજ રાજકુમાર ચાર્લ્સ સ્થપતિઓની સભામાં એવું કહેલું કે નવા સ્થપતિઓએ લંડનનો સર્વનાશ કરવામાં નાત્ઝીઓને હરાવ્યા છે : નાત્ઝીઓએ આદરેલા વિનાશો જમીન મોકળા કરી, નવા સ્થાપત્યની કુરૂપ રચનાઓએ તો શહેરને ભરી દીધું છે ! આપણે ત્યાં ય સમજદાર લેખાતા કારિયા-દોશીએ વિદેશી સ્થાપત્યની થાપણ આ ગરીબ દેશમાં જિંચે મૂલે રોકી છે. એક ચંડીગઢના પડધા ગામેગામ પડ્યા છે જેણે આ દેશના પર્યાવરણને પ્રતિકૂળ સિમેન્ટ અને સ્ટીલ સિવાય બીજા કાંઈ વિકલ્પ રહેવા દીધા નથી. હમણાં જ દિલ્હીના કનેટ પ્લેસમાં કારિયાએ એક રાક્ષસી ઇમારતનાં પડખાં કાચમાં મદયાં છે ને બાજુમાં એક અર્થહીન, તોતીંગ અટ્ટલી દીવાલની અંત્રા જેવી ધાર કાઢી છે. બાજુના જંતરમંતરનાં ખગોળચંત્રાની સ્થાપત્યરચનામાંથી પ્રેરણા મેળવ્યાનો સ્વાંગ ધરી પોતાના મહાકાય કદથી એ માત્ર જંતરમંતરને વામણું જ નથી કરતી, પોતાનો લાંબો પડછાયો એના પર ઢાળી, સૂર્ય અને છાયાના પ્રમાણુ પરથી કરાતી ગણતરીનો હેતુ જંતરમંતરની રચનામાં છે તેને જ નામશેષ કરી નાખે છે. આ વિધારવૃત્તિનાં મૂળ શિકાગો-ન્યૂયોર્કની સદાબાજુ અને ધંધાની બેકામ વફરતી અસ્કચામતોની ઉચ્છવાયલમાં મળે. આપણે એ બધું સામઠું ઉપાડી લાગ્યા છીએ.

શિકાગોમાં વસતી પ્રબળ પચરંગી ને—કાળાં, ગોરાં, પીળાં, ચપટાં નાક ને ચિન્કી આંખોવાળાં, ચટકમટક ને લઘરવઘર, ચોવટદાર ને ચૂંધાયેલા, માંજેલા મહોરવાળાં ને જાણરાં લોકનો અહીં શંભુમેળો છે. સોવિયેત સંઘ પછી બીજા નંબરે આવતા સિયુઆનીઆનાં શરણાર્થીઓની, જપાની અને કારિયતોની, વિએતનામી અને ભારતીય--સવિશેષ ગુજરાતી એમ જુદી જુદી વસાહતો છે,

ધરિયન જ્યાની માયાવાહુ અસ્મત પ્રજ્ઞતા તરાપા-હોડકાં ત્રીસ-ચાળીસ ફૂટ
 લાખા તાડ જેવા આડમાંથી વધેયા છે. એ આડના લાકડિયા રેસાનો રતાળુ
 રંગ, કાચા ફળ ને માસ જેવા ગરમી સહાર છે. એક હોડકે જોડેલા માનવદેહ
 હલેસાં દેતા દેડકા જેમ ઢળા વળા ગયા છે ને તીર જેમ તણુયેલ તરાપાની
 વચાળે ચોટચો છે કાચળો. વાચતા બપુયું કે આતમતરાપાને હલેસે છે તે જીવ
 ને હોડકાને ડચ્છું રોકતો કચ્છપ છે એનો થ'લ. ખંડમાં બીજે તાડના ઝુંડ
 જેવા ટોટમની હાર છે. આમા થડમાંથી વાઢેલી ઉપરાછાપરી નરમૂતિઓનાં
 શિશોમાંથી મહોરતા વિશાળ વનવેલાના પુંજ અને એ વનરાજિમાં નાની
 નાની નરમૂતિઓ જી ચીનીચી થાય, ઉછળે. બીજે ધાસ, ડાખળા-ડાળા, રેસા ને
 સૂતળામાં ગૂ થેલા માણસ, પશુ ને ઘરખાર ધૂણવાની કાણે જડાયાં હોય એવાં
 આ ને આવા રૂપ આખા સંગ્રહમાં ચોમેર ભરપટ્ટે. આડનાં, વનસ્પતિનાં,
 જનાવરના માણસનાં આમ, છલ, હાડ ને માથા એકબીજામાં એવાં ઓતગ્રોત
 કે ઉમેળવા જઈએ તો એમની ડારતી નજરથી છળા મરાય. આ દર્શન થયા
 પછી સંગ્રહસ્થાનમાં બીજે ફરવાની હામ નહોતી. છેવટે ન્યૂયોર્ક યુનિવર્સિટી
 સામેના બૃહ સેન્ટરમાં દિવસ ઢળ્યો : કવાફીના સમ્મતીય સ્નેહથી છલકાતાં
 કાચમંગ્રહોની થાપી, પાઝ ને પાસોલિનીનાં પ્રારંભકાળનાં કાવ્યો.

શિકાગોનું પ્રથમ દર્શન લોભામણું છે. કચ્છકાની જેમ કાપીને, હીરાની જેમ
 ધસીને, લૂગડાની જેમ વેતરીને ઘડી હોય તેવી જાંચી ઇમારતોનું શાળું ફાટામાં
 બૂંડું લાગે છે પણ જાતે જોતા વેંતિયાની ચુલીવરના શામની કલ્પના જેવું
 અન્યથા જાસે છે શહેરના મધ્યભાગ મધ્યાત્મા 'લૂપ'માં બધું ચોખ્ખું
 સમુસાર છે, ખૂણે ખૂણે માજોલો : પથ્થર, લોહ, કાચ, સિમેન્ટની અકબંધ
 ભાનમાં કચાચે ડાઘ નથી. ખોડખાપણ બધી જાણે માણસને મજરે મૂકી છે.
 દાર્શનિક કહેવાતા સ્વપતિઓ મીઝ વાન દર રાહ (અને પરંપરાથી આહું
 મોહું કરી ખેડેલ) ફાન્ટોઈડ રાઈટ કંઈક આવી જ દુનિયાની કલ્પના કરી
 હશે ને એમ એમના જીવતા જીવત થયું. દુનિયાની ઉત્તુંગ ઇમારત 'સિયર્સ'
 ટાવર'માં માનવીના રહેડાણને આખ જોડે ત્યાં લગી ઉડાડવાનો મનસૂબો છે
 (મંગલાદેશના ઇજનેરે રપર્ષા જીની એ રચ્યું-રચાવ્યું એમાં થ અભવબીનો
 અ રા છે) હું રહું છું ત્યાંથી થોડે દૂર એક મકાનનું નામ છે : 'વન મેગની-
 ફીસન્ટ માર્ફલ.' દેરિયા જેવા અકાટ લાસતા મિશીગન સરોવરને કાઠે હીરા-
 કણી જેવી ઇમારતોનો ઢગવો અવકાશાત્મો જેવો બિહામણો થ લાગે છે જો કે
 મીઝ જેવાએ ત્યાં મકાન ને માણસ વચ્ચે રક્તા અને આડને એટલા અંતરે
 રાખ્યા છે કે ઇમારત કયાં તો નીચેથી નજરે ચડે, કયાં તો દૂર સામેથી.

ન્યૂયોર્કમાં આવું નથી. ત્યાં રસ્તાની પહોળાશ પમાતી નથી ને ઝાડ વિનાની દુનિયામાં મકાનો આવતાં-જતાંને અને એકબીજાને ભરખે છે. (ભૌમિતિક સૃષ્ટિના સમર્થક, ચિત્રકાર મોન્દ્રિયાને ખારીમાંથી ઝાડ દેખાતાં હતાં એને ટાળવા બેઠક બદલી હતી, યાદ છે?) એક વાવાઝાડે આ જીવ્યાં આયુષ્યો જેવી ધમારતો કેવી ડોલશે, ધરાશાયી થશે એની કલ્પના રસ્તે ફરનાર ફરેક જણ જણે અબજો ય કરી લે છે. સ્થાપત્યની શરૂઆત ને સમાપ્તિ બન્ને સિક્કામાં થાય છે : તવી દુનિયા ઘડવાની ઉતાવળમાં સ્થપતિ-ધજનેરને માણસની હસ્તીનો ખ્યાલ રહ્યો નથી. ઘડાય છે તે બધું વાપરનાર માણસને વધારે ને વધારે વામણો કરતું જાય છે. એ સિક્કાની નકલ આખી દુનિયામાં અવતવા રોગોની જેમ ફટી નીકળી છે : ઘેરઘેર, મજલે મજલે, ખારીખારણે મોદ્રિયા-તની મોહિની પ્રસરી છે. કહે છે કે અંગ્રેજ રાજકુમાર ચાલ્સે સ્થપતિઓની સભામાં એવું કહેલું કે નવા સ્થપતિઓએ લાંડનનો સર્વનાશ કરવામાં નાતી-એને હરવ્યા છે : નાતીઓએ આદરેલા વિનાશો જમીન મોકળા કરી, નવા સ્થાપત્યની કુરૂપ રચનાઓએ તો શહેરને ભરી દીધું છે ! આપણે ત્યાં ય સમજદાર લેખાતા કારિયા-દોશીએ વિદેશી સ્થાપત્યની થાપણ આ ગરીબ દેશમાં જોયે મૂલે રોકી છે. એક ચંડીગઢના પડધા ગામેગામ પડયા છે જણે આ દેશના પર્યાવરણને પ્રતિકૂળ સિમેન્ટ અને સ્ટોલ સિવાય ખીજ કાંઈ વિકલ્પ રહેવા દીધા નથી. હમણાં જ દિલ્હીના કનોટ પ્લેસમાં કારિયાએ એક રાક્ષસી ધમારતનાં પડખાં કાચમાં મઢ્યાં છે ને બાજુમાં એક અથડીન, તોતીંગ અટૂલી દીવાલની અંત્રા જેવી ધાર કાઢી છે. બાજુના જંતરમંતરનાં ખગોળયંત્રોની સ્થાપત્યરચનામાંથી પ્રેરણા મેળવ્યાનો સ્વાંગ ધરી પોતાના મહાકાય કદથી એ માત્ર જંતરમંતરને વામણું જ નથી કરતી, પોતાનો લાંબો પડછાયા એના પર ઢાળી, સૂર્ય અને છાયાના પ્રમાણ પરથી કરાતી અણતરીનો હેતુ જંતર-મંતરની રચનામાં છે તેને જ નામશેષ કરી નાખે છે. આ વિકારવૃત્તિનાં મૂળ શિકાગો-ન્યૂયોર્કની સદાબાજી અને ધંધાની બેકામ વકરતી અસ્કયામતોની ઉચ્છવાયલમાં મળે. આપણે એ બધું સામટું ઉપાડી લાવ્યા છીએ.

શિકાગોમાં વસતી પ્રજા પર્યટીને—કાળાં, ગોરાં, પીળાં, ચપટાં નાક ને ચિન્કી આંખોવાળા, ચટકમટક ને લઘરવધર, ચીવટદાર ને ચૂંચાયેલા, માંજેલા મહેરાંવાળાં ને ગોખરાં લોકોનો અહીં શંભુમેળો છે. સોવિષેત સંધ પછી ખીજ નંખરે આવતા સિધુઆનીઆનાં શરણાથીઓની, જપાની અને કારિયતોની, વિએતનામી અને ભારતીય-સવિશેષ ગુજરાતી એમ જુદી જુદી વસાહતો છે,

વાડા છે, 'ધેરા' છે. જોરી પ્રભુ ધર ને દુકાન બધું સાચવી, સાચવીને ગોઠવે છે : રાચરચીકું, લૂગડાં, વાહનવ્યવહાર બધે એ સાચવણી, કયાંય ચૂક નહિ. જીવાનું પ્રભુએ બંડ કર્યા પછી પરંપરાગત હળવા રંગના પોષાકો રંગબેરંગી થયા છે : નવા વાયરે લઘરવધર ને સફડકફડ, પહોળા બાંચો ને પાંચચા ને ઝાંખરિયા, જાંઘરિયા વાળ પંકાય છે. રંગબેરંગી વાળને એવનવીનું લટકણિયાં, વળતરું છિયાંવાળા 'પંક'શૈલીનાં વળતાં પાણી થયાં પછી સુંઘડતાંનો આગ્રહ બંધે વધ્યો છે. કાળા પ્રભુએ આ બધા ફેર હોંશે હોંશે અપનાવ્યા છે : પીળા પ્રભુ ય એમાં લળા છે. (ધણેવણી દૂરથી તાલ દેખીને જ એડકાર ખાય છે) ધોળા પ્રભુને વાદે ધોળા દેખાવા વાકડિયા વાળ સીધા કરાવવાનો વાવર છે. લૂગડેલેતે 'નૂપ'ની પ્રભુ ધોળાથી લાગે જ જુદી પડે પણ આ તો બધો સંપન્નવર્ગ, કાળો, ધોળો કે પીળો એ સિવાયનાં બીજા ફેંકાય ને સગડે છે એપડપટ્ટો જેવા 'ધેરા'માં. ગામની મુખ્ય બજારમાં ય ઘણીવાર વિરોધાભાસ જિરવી નહી શકનાર એકેલવાયાં જણે અથડાઈ બંધ છે. રસ્તાની લખકજખક લાઈટ પોટ-વાય ને મેય બાજુ લોલી થાય તેમ સંભાન-સંભાન અવસ્થાનાં વચ્ચે ડોલા ખાતા ચહેરા. બજડતા, જરાડતા, ગાતા, રડતા ટોળામાં અલપલપ વરતાય છે. ખરેખર તો એમ લાગે છે કે આખો પ્રભુમાં એવું છટકાવવાની જિંદી લાલસા છે. પણ છટકવાની એક મર્યાદા છે, એથી આગળ છટકે તો રાગ ને એવાને પ્રભુ હિચ્છિટ ગણી ફેંકી દે. છેકરો માછકેલ જેકસન આ પાળેલ પાગલપણું હજવે ત્યારે લોક એનાં એવારણા લે. આ ચકચકિત, સુંઘડ સ્વર્ગમાંથી નાસી છૂટવાની જિંદી બૂખ એવા તામકા-નમાશામાંથી સંતાપાય, બધા નાસી શકતા નથી, હંમેશ માટે નાસી શકાતું ય નથી તેથી સમાજમા રહીને જ ખેલ કરવાતું પ્રભુને પાલવે છે. એમ જણાય છે કે આ, આવી પ્રભુ, નિરાંતની નીંદ લઈ શકતી નથી. એ જિંદે છે તો ય હંવાડી આખે સપનો જુએ છે કે જેવા માંગે છે. આધુનિક કળાની કહેવાતી 'અતિવાસ્તવવાદી' કળાએ એ દેખાડ્યું છે : આ સપનામાં બધાં જોડાયા છે કે જોડાવા માગે છે. અદ્ભુત ખેલ છે. સપનું જોનાર સપનામાં જાતને સપનાવતી જોતો નિરખે છે. (તારોઠોઠકાએ કળાકારના અકોશને આવી સ્થિતિમાં નથી કહાયો?) અદૃશ્ય અરીસા સામે સામે જોડી શીશમહલમાં જાતને સહસરપે છેલ્લાતો જોતો પ્રભુ. એની સાલબીનો પાર નથી. એણે બધું મેળવ્યું છે—જાતમહેનતે ને પ્રયત્ને, અને બળવ્યું મણુ છે. નાગરસંસ્કૃતિનો મોહક વૈભવ દુનિયાની સામે ધર્યો છે. ન્યૂયોર્કના કાલિનટાઉનમાં કે અહીંના વોળાશ-કે મીશીગન રાજ્યમાર્ગોમાં આ બધું જીડીને આંખે-વળગે છે. દુકાનેની બારીઓના-ઠંકારાને આ પ્રભુ રોજ ચાલતા ચાલતા

માણે છે. પછી ઘરના અંધખારણે ટીવીના ડબ્બામાં એનાં પ્રતિબિંબ પામે છે. એણે શું શું નથી મેળવ્યું? આટલી છૂટ-મન કાવે તેની સાથે સહચાર-સબ-તીય કે વિનંતીય-કરવાની આઝાદી એના હાથમાં છે. છતાં દરેક જણનું એક ખાનગી જોખું છે એમાં રહેવાનું એ આઝાદીનું લક્ષણ માને છે. તેથી બધું કરી કરાવી દરેક પોતપોતાના 'ઘર'માં ગાયબ થવા તત્પર હોય છે. ઘરમાં સાથે રહેતા લોકેય એકબીજાથી જુદું અસ્તિત્વ પામવા ઈન્તજર હોય છે. સ્ત્રી પુરુષથી, બાળક માબાપથી, દરેકને પોતાની આગવી દુનિયા પાંમવા-પાસ્યાનો ગર્વ છે. તેથી મિલન એ ઉપચાર, પ્રેમ એનો પ્રતિકાર ને ગાંડપણ મોક્ષના રસ્તા જેવા લાગે છે. જોખાં નહિ જિરવાતાં લોક હવાતિયાં મારે છે, આડે ધડ વતી નાખે છે, ભારેલી વાસનાઓ લડકાવે છે. છાપામાં બાળાએ બળાતકાર કરતાર બાપને મિત્રની મદદથી દાર કરાવ્યાનો કિસ્સો રાજ ચર્ચાય છે. પાડોશી કહે છે તેઓ એ અનાચારના સાગરીત હતાં પણ બીજાના જીવનમાં દખલ નહિ દેવાના નાગરિક શિષ્ટાચારને કારણે તેમણે એની વિરુદ્ધ આંગળી ઉઠાવી નહિ. કહે છે કે એકલા રહેતા પિતાપુત્રી પલંગમાં બેસી સાથે ટીવી જુએ તે અસામાન્ય ઘટના નથી. ટીવીના કાર્યક્રમોમાં અને જીવનમાં સમતા ને વાસના વચ્ચેની લક્ષ્મણરેખા ઝાંખી છે.

રસ્તે ચાલતાં લોક એકબીજાને જુએ છે-જેવા ઇચ્છે પણ સામાની દષ્ટિ મળતાં જ આંખ ફેરવી લે છે. દષ્ટિ માત્રા સામું નહિ જોતી દુનિયા પર ટકે છે. દુકાનોનાં રાચરચીલાં લોક મન ભરીને જુએ છે. એમાં ગોઠવેલાં મેનેજીન બીજાને જેવા મોટે જ રચાયાં છે. મોટાં ભાગનાં મેનેજીન કે ફેશન મોડેલ-સામે દષ્ટિ માંડતા નથી એનો ભેદ અહીં ઉકલે છે. પણ ઉઘાડી આંખે સપનું જોતી પ્રભ બાળની આંખે જાતને જ જુએ છે. એ પોતામાં રમમાણ છે. રસ્તે ચાલતા બસમાં બેસતા કે ક્યૂમાં બિલેસ દરેક જણ પોતાના શરીર, સ્વ-રૂપનો આગવો પરિધ બહેર કરે છે. બાજુની વ્યક્તિના શરીરનો, કપડાંનો કે પર્સનો છત્રીને સ્પર્શ સુધ્ધાં સ્વીકાર્ય નથી. બસમાં ચડતા-ઉતરતા આ બધાથી સચેત રહેવાનું મુશ્કેલ છે. તેથી અસ્પૃશ્યતાનો મૂંઝારો થાય તે સ્વાભાવિક છે. લોક બાજુમાં બેઠેલી વ્યક્તિના રંગ ને શરીરની ગંધથી, ઉચ્છવાસથી ય લબ્ધ છે. એથી કપડાંમાં ન્હગલોએક ગંધનાશક દવા નાખીને નીકળે છે. બાણીમાં ય એવું, મોઢાની બદમ્ તે અક્ષય અપરાધ પણ અહીં લોક કપડો દેવું નથી; માત્ર ધૂતકારી કાઢે છે. ઉદાસીનતાનો અતિરેક એટલે અળખામણાં લોક જીવનમાંથી હદપાર.

૧૮મી મધરાત બોલરૂમ એપાર્ટમેન્ટ, હેક્ટર હોલ

મને રહેવા મળેલ આ ઓરડો વડોદરાના રેસીડેન્સીના રહેઠાણ (બિટીશ રેસિડેન્ટના બિલિયડ રૂમ) જેવા પહેલો, જો ચી છતવાળો છે એમા પચાસના માળાની વર્તુળાકાર પોચી ખુરશીઓ ને નેતરની સોટીની નકલ કરતો છ ફૂટ લાંબી ચન્દ્રાકાર દાડીવાળો લેમ્પ છે બાથરૂમનું એક બારણું બાજુના રૂમને બંધ રાખે છે ત્યાં વિશાળ અરીસો છે પ્લેબોય બદલાઈ હત્ય હેક્ટર આ ચાર મળ્યાના મકાનની ખાનગી બગીચા હુ લાણાવવા આવ્યો છુ તે સ્થા આટ ઇન્સ્ટીટ્યુટને ભેટ આપી ગયો છે પહેલા અહીં ઓરડો ઓરડો રતિલીલા આદ્યતી હશે કહે છે કે ગુપ્ત અરીસાઓ દ્વારા હેક્ટર ફરેક ઓરડાના કાંઠા સડકિયે બેસી જોતો હવે અહીં પૂછડાવાળી નગ્ન લલનાઓ કે વાસનાથી લય બધા ટાડે નથી લાકડે મહેલ વિશાળ ઓરડાઓમા માન મધ્યયુગના સુભરોના ખાલી બખ્તરો છે બે માળ પર વિદ્યાર્થીઓ રહે છે મહેમાન કળાકાર તરીકે મને રસ્તા પર પડતો એપાર્ટમેન્ટ મળ્યો છે રૂમમા મોટું મસ ટીવી છે એમા હમ્ફ્રી બોઆર્ટવાળી 'કેન્ફલીક્ટ' નામની જૂની ફિલ્મ ચાલે છે અહીં આ ડબ્બો ચોવીસ કલાક ચાલુ રહે છે એનો ઘાટ મોટા છે એટલે તણકથી જોતા સિનેમાનો જ ભ્રમ લિપ્ત હવે તો સિનેમાના પડદાને પહેલે એવા ટીવીસ્ક્રીન મળતા થયા છે, એ સિનેમાને વિધિસર ફરનાવશે. પછી હોસોમાફી આવશે એથી આખ સુમે ત્રિપરિણામી ભ્રમભળ રચાશે પ્રેત સૃષ્ટિની જેમ ધરમા નાટક ભજવાતુ દેખાશે લેઝર કિરણો વડે આવુ લેધાડી આખે સપનું જોવાનું સાયક થયા પછી લોક કેવા, કયા સપના જોશે ?

એપાર્ટમેન્ટની બહારની બારીમાથી મકાન ને રસ્તા વચ્ચેના લોખંડી બારણા દેખાય છે, એની પાર છે ખડકેલી ગ્રાડીઓની હાર મોટાભાગના લોક દુનિયાને મોટરગાડીના ડબ્બામાથી કે ધરની બારીના ચોકડામાથી જુએ છે આ જ-નેના કાચ બંધ રખાય છે (કોઈ મુથાફરેલ ગોળા છોડે કે ત્રાડેગરીબ કુમલો કરી બેસે તો !) તેથી પેલી પારની હવા, ગ્રધ-દુગ્રધ આ બાજુ પહોચતા નથી દેખાય ત નકરી આખે વરતેલી દુનિયા હેક્ટર હોલમા દાખલ થવા ત્રણ જ રણા છે, અધઉધારો લોખંડનો ઝાપો, ખીજો જીવરે હાથે ખોલવાનો ને ત્રીજો જ ગી, લોખંડની જળાવાળો-કાચમહેલો ત અદર બેઠેલો દરવાન ફરેક આવનારનું મોટું ચક્કાસી, ચાપ લાખી ખોલે ને દિવસમા ત્રણ દરવાન ઓવીસ કલાક ચોકા કરે, એની નાનુંકડી લોલકામા ટીવી સ્ક્રીન પર મકાનના જુદાજુદા ભાગો પર ચોંટવાયેલા કેમેરા અદર દરેકો દેખાડે તે એણે જોયા કરવાનું હેક્ટરના અરીસાઓ પ્રતિબિંબ પાડતા હતા તેવી ધારાવી લીલા એમા

દેખાતી નહિ હોય પણ પૈરસાળમાં ભટકતો ઉંદર પણ એમાં પકડાય. અહીં સંભામતી, સુરક્ષાની વ્યવસ્થા ભારેખમ. ઘરમાં કે બહાર સલાળીને રહેવા-ફરવાનો સખંડ બંધા લંબાય છે. સાંજ પછી એકલા ફરવું જોખમ ગણાય છે : અમુક વિસ્તારમાં ઢૂંકવાય ધણ તૈયાર નથી. ગોરી પ્રબલો સિવાયનાં અન્ય વાંડાઓ લંબાનંક હોવાનો પ્રચાર પણ વારંવાર સલાળાય છે. હજી અહીં અલકાપોતેના ભૂત જેવી ટોળીઓ બેકામ ગોળીબારની રમઝટ બોલાવે છે. તેવા ખખર દીવી પર આંખ્યા કરે છે, પણ એમાં હવે માત્ર શિકાગો જ મોખરે નથી. આપણો ભારતીય-ગુજરાતી સમાજ દીવાન (અથવા Devan)માં વસે છે. ડાઉનટાઉનમાં એમની બહુ હાજરી દેખાતી નથી.

૧૬મીએ ઇન્સ્ટીટ્યુટની સભાગૃહમાં મારે મારું કામ બંહેરમાં દેખાડી વ્યાખ્યાન કરવાનું હતું તેનાં નિમંત્રણો મારા અહીં આવવાની કાર્યક્રમનાં પ્રયોજક બાબરો રોસસીએ અનેક ભારતીય અને મુખ્યત્વે ગુજરાતી સાંસ્કૃતિક સંડોળને મોકલ્યાં હતાં પણ એના પ્રતિભાવરૂપે આંખ્યો એક જણ અને તે ય વડોદરાની કળા-સંસ્થાનો વિદ્યાર્થી જ. પરંતુ સભાગૃહ ભરોડું હતું. શિકાગો મ્યુનિવર્સિટીમાંથી (હાલ નિવૃત્ત) મિલ્ટન સિંગર ને એ એમ નંઈમં તેમજ કોલમ્બીઆ કોલેજના જોન અડર્માન (એમણે ભારતીય સંગીતની 'પેટ્રોલેજ' પુરંપરા પર મહત્વનું પુસ્તક પ્રગટ કર્યું છે અને હવે ઉદ્યતકર પર ખીંજું તૈયાર કરી રહ્યાં છે), તેમજ મસૂરીમાં ઉછરેલા, મિત્ર જેરી વેલ્ચ પાસે ભણેલા કલાવદ્ વૂડમેન ટાયલર પણ હતા. કવિ રામાનુજન હાર્વર્ડ ગયા છે પણ અગાઉ મળી ગયા ત્યારે સુરેશભાઈને ને શાંતારામ સખનીસને સ્નેહપૂર્વક યાદ કર્યા હતા. અબલ્યા ભારતીય કળાકારનું કામ જોવા કે એને સાંભળવા કોણ આવશે એવી આશંકા ખોટી પડી : પ્રશ્નો પુછાયા : ભારતીય સંસ્કૃતિ, આધુનિક કળા-પરિવેશ-વિશેની જિજ્ઞાસા પ્રગટ થઈ. સિંગર સ્નેહપૂર્વક પોતાનું પુસ્તક સેટ આપી ગયા તે બધું સંભારણા રૂપ બની ગયું છે.

૧૮મી સવાર

હેક્કનર હોલવાંળો રસ્તાર્થી બે ગંધી દૂર વિશાળ, દરિયા જેવું મિશીગન સરોવર છે. દોડતા, મોઢલી પકડતા, સ્કેટીંગ કરતા, એસ રમતાં લોક. સંસારના ચોખ્ખા ભૂરા પાણી પરની ઠંડી 'દરિયાઈ' હવામાં પાંખ સૂકવતાં ગલ-પંખા, એકાદ કંઈકાઈ પતંગિયું, કિનારાનો છીંકરા પાણીની લોલી પોરદારિતા પેરે ઉડાડે. ઝીણાં ઘેરાં સિકેમોર, ધોળાં બેચ ને ઝીંકનો વૃક્ષ. લીનું લીનું, ટાનું ઘાસ ને વંચે કોરી પગથી. કાંઠે કાંકોટથી બાંધેલો છે તેનો એક પાખીમાં

થોડાં સોંપા જેવા છેડા અહીંથી પાણી પર શિકાગોની મહાકાય કમારતો
 પરીકથાના પ્રદેશ જેવી સાસે છે બધા મર્કાન ઉજળા, ઈંગ્લીશ્વર પશુ અહીં
 સરોવરના એક ખૂણે જુદા દસ્ય છે પ્લાસ્ટીકના પ્લાસ, બાંટલીઓ, થેલીઓ,
 ડબ્બા કુબલીનો કચરો પાણી પાંસેની દીવ સે એકઠો થયો છે તેને પાણી પાછો
 જમીન પર દેલે છે અહીં કચરાનો, એકવાડનો, વપરાયેલી ધરવખરીનો જથ્થો
 એવડો મેટો થાય છે કે અમેરિકા પ્રજાને એનો નિકાલ કરવાની મોટી સમસ્યા
 છે વણવપરાયેલા કે અધવપરાયેલા ખોરાકન ડબ્બા એકાદ ગ્રામ કાઢી નાખે
 તેમાથી ભારતના આઠ દસ ગ્રામની ભૂખ ભાગે ને ઈથિયોપિયાનો દુર્હળ દમાય
 એમણે ફેફા દીધેલી ધરવખરી અન્ય પ્રદેશોમાં ગાયરચીલાની જેમ વંપરાય પશુ
 આ બધુ ત્યા પહોંચાડે ડોલ્બર ખોરાકનો ને વપરાયની વસ્તુઓનો એકામ
 બગાડ કરવાનું કેમ અટકાવાય / પ્રશ્ન છે જગાનો, કહે છે કે ફેફા છે તટલો
 કચરો બહાર બધ નહિ તો ઘરો ઉઘરાઈ પડે, લોકને રહેવાનું ભારે પડે
 પ્રક શકો ધડાધડ પુસ્તકો બહાર પાડતા બધ ત તરત ઉપડી બધ તો ઉતમ
 નહિતર એને વગે કરવાની મોટી માયાકૂટ આ જથ્થો એ જગાના અભાવે
 પસ્તીના ભાવે કાઢે તે આપણા જેવા દેશોમાં કાલની દલાલો મોધા મૂલે વેચે
 ફરેક ધરમા ને રસ્તે મોટા પીપડામાં પ્લાસ્ટીકના કાળા થેલાવાળા કચરાપટ્ટીઓ
 -રસ્તે દૂડો નાખવાની મનાઈ છે કહે છે કે એકવાર કચરાના કુચરનો નિકાલ
 થયો નહિ તે વહાણબરીને એટલાન્ટિકની અધવચ કાલવવા મોકલ્યો પશુ જે
 તે દેશની સરકારો દરિયા ને હવા પર કબજો જમાવતી હતી ત્યાંના સરક્ષણ
 દળોએ વહાણોને પાછા વાળ્યા સુધરાઈઓ માટે કચરો એ પહોંડ જેવો પ્રશ્ન
 છે, કારણ કે આધુનિક પદાર્થોનો કચરો બાળા કે એ ગાળા શકાતા નથી
 ભૂમિ ને દરિયા વસોવી આપણે તેલ ને ગેસના ટાંકા ભરી, ચૂલા પેટળ્યા ને નવી
 ભાતના વર્ણસ કર (સિન્થેટીક) પદાર્થ બનાવ્યા એવા પદાર્થના જે અવનવા
 રૂપ વિશ્વના ધરબભરોમાં 'પ્લાસ્ટીક' નામે ફરે છે તે અવિનાશી છે ખોરાક,
 જીન, સૂતર કે કાગળ જેવા પદાર્થોના કૂડાને બાળીને ખેતર-ખાતરમાં ઢાળી
 શકાય ને જીવનમાં પાણુ ફરવ કરી પુન પોષણ મેળવી શકાય તે સિન્થેટીકમાં
 શક્ય નથી એને તો એ ગાળા એ જ રૂપે ઉપયોગમાં લેવું ઘટે માણસ
 અજરામર થતા થશે પણ એણે, એક અમર્ય પદાર્થ જરૂર શોધી લીધો છે,

મારી પારીના કાય ને બળીમાંથી ઝાડના પાનનો પુજ હળવી હવામાં
 મોટરગાડીઓના વહનથી જીભા થતા વલયો દ્વારા-હસે છે સામે વિશાળ ઈમારત ને
 એમાના ધર-ખારીના રૂપ અકાશ દસખાર ઈમારત દર છે ઝાડના પાંદડે તડકા
 અમે છે, જાયે ઘણી ઘેરાય છે, ટાંકક પીપીને પાદડા ય ઘેરા થયા છે તડકામાં

પીળાશ ઓછી છે; પાંદતો લીલો તડકો ધોળો ઘૂંટચો લાગે છે. વડોદરામાં રેસિડેન્સીના બાર-બારણેથી યુનિવર્સિટીના મેદાનનાં ઝાડ-પાંતો રંગ આથી જુદો છે. ત્યાં પાંદડાં સૂકાં કે લીલાં ગેરુની છાંટશ્રી ધૂળે મઢેલા, તડકાની પીળયટી ઝાંચથી પોપટિયાં ને કોરાબૂરા આકાશની પડછે કાચી ફેરીના લીલાંતરા રંગની ઝાંચથી તરબતર હોય છે. એ-અહીંની આંખને અબળવું છે. અહીં વનસ્પતિની વાસે આછેતરી છે : ફૂલના ગુચ્છા ને બિછાતોમાંય મધમઘાટ ઓછા તેથી ધોયેલાં લૂગડાં જેવા લાગે. ફૂલ પાંદડીઓ, ડાળાંખળાં ડાંધરૂધ રહિત, બાબરી પાડવાં કાપ્યા હોય તેવાં આવું આમ તો ઘણાં, આપણા દેશના બગીચે પણ દેખાય ! પણ અહીં ધૂળ ઊડે નહિ ને વરસાદના છાંટણાં થયાં કરે, તાપ ઓછો એટલે બધું એકસરખું ગંધરહિત રંગનું ભાસે. સામે રસ્તા પર ચિનાર જેવું 'પ્લેન' વૃક્ષ છે : આમ તો ઘેરું, ટાહું તરુવર પણ હમણાં તડકે એના પાંદડે હાંફાશ સીંચી છે. એક લાંબી, કથ્થાઈ-મૂખરી, એકરંગી, પટ્ટા વગરની ખિસકોલી (કે 'ચિપમન્ક') એની ડાળાએ ડાળાએ સરે છે. છેક છેડે ફૂલાં બીણાંલીલાં ફળ લાગ્યાં છે એને ઝડપી ફેલે છે ને કતરે છે. ઉઘડેલાં લીલાં ફળ ને ખિસકોલીના દાંત વચ્ચે થઈને આછેતરી ગંધની સેર મારા ફેંચણે પહોંચે છે ત્યારે આજની સવારનું શિકાગો મ્હોરી ઊડે છે.

૨૦મી બપોર

ગઈકાલે પ્રકાશ દેસાઈ (ભીખુ પારેખ ગયા પછી મ. સ. યુનિવર્સિટીનાં કુલપતિ તરીકે જેમનું નામ બોલાવું હતું તે માનસચિકિત્સક) શિકાગોના 'ઈન્ડિયા ફોરમ' (જેના એક માણ સભ્ય સામ પિત્રાડા હવે રાજ્ય ગાંધીના સલાહકાર થયા છે)ના મિત્રો સાથેનો પાર્ટીમાં ડૉ. શિબન ગંજૂને ઘેર લઈ ગયા. પત્રકાર રાજ્ય દેસાઈ, ધવલ મહેતાના ભાઈ અંગદ, કોન્સલ દિલીપ લાહિરી અને બીજાં આવ્યાં હતાં. ગૂંજના ઘરની, સાહ્યબી પરથી સંપન્ન ભારતીયોના જીવનવ્યવહારનો કાંઈક ખ્યાલ આવે. તળાઈઓ જેવા પોચા આખા ફરશને ઢાંકતા ગાલીચા, દેશનિદેશી મઘની રેલમહેલ, ઘરેણાંથી લચ્વી પડતી સન્નારીઓ. ખાણી પછી લાહિરીએ પંજાબની સમસ્યા છેડી ત્યારે મોકળાં મને ચાલેલી બૌદ્ધિક ચર્ચામાં એ બધું વિસરાયું ને દેશથી દૂર વસેલા પણ ઘેર ફાળજું મૂકી આવેલા ભારતીયોના જીવનની સંકુલ સમસ્યાઓનો થોડો પરિચય થયો. પંજાબમાં ખજ અને સરકાર ત્રાસવાદીઓ વિરુદ્ધ શું શું કરે તે એ જણાવી લાહિરીએ હાજર મિત્રો ને સિંકખોને ભારતીય જીવનપ્રવાહમાં પાછાં આણવાં શું કરવું, દૂતાવસ એમાં શો ભાગ ભજવે એવા પ્રશ્નો પૂછ્યા.

સામેથી ધીમે ધીમે આકરા પ્રશ્નોની ઝડી વરસી, ચર્ચામાં ઉમટા આવી. સરકાર ઇન્દિરા ગાંધીની હત્યા પછીના સિકખ-સંહારની વિગતો પ્રજા સમક્ષ રજૂ કરી અનેગારને નક્કયત દેવાની પહેલ કેમ નથી કરતી, સરકારનાં સહિવાણા વિધાનોમાં સિકખો તો શું કોઈ વિશ્વાસ કરવું નથી ને અતિવાદના સંહારકાંડોમાં મન્યબને પંપાળવાના જેટલા પ્રયત્નો થાય છે તેથી અડધા પછુ મીરત, મલ્લિયાના અને અમદાવાદ વેળા કેમ નથી થયા કે શતા એવા કાંટાળા પ્રશ્નો છીક્યા. દિલ્હીના સિકખ-સંહારમાં હબર-એ હબર મર્યાનો ખાંકડો એથી ફરોડની વસ્તીવાળા ભારતમાં કેવો જૂજ ગણાય તેવી જૂના સરકારી પ્રતિનિધિએ કરેલી દલીલથી દ્વાવાસે સિકખો ઉપર ત અમેરિકા વસેલી ભારતીય બ્રજનો કેવો રોષ નોતર્યો હતો તેને યાદ કરી કેટલાકે સરકારને ભાંડી. બાર વાઝ્યા સુધી ચાલેલી ચર્ચામાં મોટાભાગના પુરુષો જોડાયા હતા. કોઈકે સરકાર સુવર્ણમંદિરને બ્રષ્ટ કરવા બદલ નીચું માયું કરવા કેમ તૈયાર નથી તેવો સીધો પ્રશ્ન પણ પૂછ્યો. એક વાર લાલિરી સમકારી નિષ્ફળતાનો સ્વીકાર કરી શક્યા હતા તે એમની વૈયક્તિક મોટપત્તું વોતક હતું. કાકતર, એન્જિનિયર ને એવા વ્યવસાયી સામાજિકશાસ્ત્રીય સમસ્યાઓ તટસ્થતાપૂર્વકે છણવાની બૌદ્ધિક સજ્જતા ધરવે છે તે બદવાનો પણ સુખદ અનુભવ હતો. આપણે ત્યાં તો સુકીબર પ્રતકારો-બૌદ્ધિકો ને વિશેષતઃ કાબેરીઓ સિવાય અતિવાદથી પર એવા વગનો શિશિ-તોમાં કેટલો અભાવ છે તે પણ સખેદ યાદ આવ્યું.

મધરાત પછી પાછા ક્યાં ત્યારે રસ્તે ખુલ્લા માગ્ય-અદેશની હવાનો ઠંડો અમકારો હતો. 'મઝલો લગીનો સહજ પ્રવાસ કરતા અમેરિકનોની જોમ પ્રકાશે સુબારક બેગમ, ઈકબાલ બેગમની ગઝલોની કેસેટ વગાડવામાં અને વડોદરામાં અણતર દરમ્યાન 'કેવેલિટી' રેસ્પોન્ડન્ટમાં ગળેલાં સમયનો યાદ તાજ કરવામાં પૂરો કર્યો ત્યારે ચ મન વિચારોથી તરબતર હતું. પ્રકાશને ઘેર વળી કલાકે વધારાની ચર્ચા ચાલી. બીજે દિવસે 'દિવાન'-ભારતીય વસાહતમાં જતા, મઈ-રાત્રે મળા નહોતી તે હંસા દવેના 'સેકસ્ટી' સ્વરવાળી કેસેટ પ્રકાશે શોધી કાઢી. 'મિશીગન સરોવરના પાણીનો પટ્ટો, જીંથી ઈમારતોનો ખડકલો ને પૂરપાટ જતી શરીમાં ઝીણુ-તીણુ નાગરી લહેકવાળો, બનાવટી પલ્લવચનાને વાગોળતો ગાયિકાનો સ્વર, બે વિરોધભાસી દુનિયાને વાઢતા ધ્વામાં મન રમવું કરી મયો. 'દિવાન'માં દેશી પ્રબંધે ધાણાં ક્યાં છે : કહે છે : પહેલાં અહીં ચહ્દી વેશરી-ઓતું રાજ હતું. ગુજરાતીઓએ એમને તગડ્યા છે ને આખે રસ્તે દેશી મસાલા ને અનાજ, લણડાં ને ખાણીપીણીનો પોકો જોલી બધું ઇલેક્ટ્રોનિકસ ને અન્ય જણસો સાથે વેચાવા મૂક્યું છે.

૨૭મી પાકયુલા બિદડીંગ, બપોરના બાર.

અહીં બધા અનુસ્નાતક વિદ્યાર્થીઓના સ્કુડિયો છે તેમાંનો એક મને મળ્યો છે ચિત્રકામ કરવા. આજે બપોરે નીકળી આવ્યો છું. શાહી અને એકોલીક રંગો લઈ ચિતરવા મથામણ કરું છું. સમય ઓછો છે, બે અઠવાડિયામાં શિક્ષકોમાંથી નીકળી જવું છે, એટલે ઝટ પૂરું થાય એવું કાંઈ કરું એમ ધારી થોડું દોરું છું, થોડું રંગું છું.

યુરોપ-અમેરિકાની હવાની તાસીર આપણા દેશથી કેટલી જુદી છે તે ટાઢ ખમ્યા વગર ખબર ન પડે. અહીંનાં ઉનાળામાં ય આપણા શરીરનું ઉષ્ણતા-માન ઝડપથી વધતી-ઊતરતી ઠંડી પારખવા નિરમયું નથી. ધણીવાર પારો અચાનક ઊતરવા માંડે ત્યારે ઠંડી છેક હાડ લગી ઊતરે. એ સમયે ખાધાપીધા વગર ટકાય નહિ. વધારાનાં કપડાંને ભાર તો વેંદારવો જ પડે. આપણે ત્યાં ઉતાળે એકાદ ટંક ઉપવાસ થાય તો કદાચ યાદે ન રહે : અહીં ખાવું, પ્રવ્રત રહેવું ને ફરી ખાવું એવો શરીરનો ક્રમ છે. ટાઢ આળસ માટે અવકાશ રહેવા દેતી નથી, બેસી રહેવાનો, પડી રહેવાનો આપણો રાષ્ટ્રીય અધિકાર તો અહીં ક્યાં તો ખુલ્લા તડકે કે જિંયા ઉષ્ણતામાને ગરમીનું ચંત્ર ચાલુ રાખીને જ પમાય. બધાને એ સાધ્ય નથી. વળી ઠંડી ને એકલતાનો મેળાપ કાતિલ છે. અહીં રવિવારે ક્યાંય જવાનું ન હોય ને એકલતામાં ઠંડી ચડે તો દુનિયા અંકારી થાય. આપણે ત્યાં ખૂણે ખાંચરે રહેતા ગરીબગુરખા અહીં ખુલ્લામાં ઝાઝાં ટકે નહિ. રસ્તે પડેલા, રવડતા લોક હૂંઠવાઈને એઠવાડ ભેગા ઉધલી જાય.

રાતની બસમાં એક કાળો આઘેડ વયનો પુરુષ કાને ઈયરફોન નાખી બેરથી સંભળાતા ઝંઝના તાળોટા પાડી તાલ પુરાવતો હતો. કાનમાં ડૂંકાતા સંગીતના ગાયકની હબે હાથમાં માર્શલ આદ્યાનો ઢોંગ કરી એ બરાડા પાડતો હતો 'રુટે ઓન...રુટે ઓન...', આગળપાછળની બેઠકો હાથપગ પછાડી-ધમધમાવતો હતો; એકાન્તમાં ખૂંપેલા આવા કેટલાય-છટકી જવા સંગીતના કૂવામાં હવાતિયાં મારતા હોય છે એમને જોઈને 'કાઈયું' ફંવાડું ફરકતું નથી.

ન્યૂટન સેન્ટર, ૧૪મી ઓક્ટોબર

આમ ને આમ પાંચ અઠવાડિયાં શિક્ષકોમાં ક્યાં વીતી ગયાં તેની ખબર પડી નહિ. આર્ટ ઇન્સ્ટીટ્યૂટ ઓફ શિક્ષકો જૂની સંસ્થા છે, એમાં ચિત્રકળા, શિલ્પ વગેરે ઉપરાંત સિનેમા, ટેક્સ્ટાઈલ; મીડિયા વગેરેના વિભાગો છે, પણ આપણા ત્યાંના જેવા વિભાગો વચ્ચે વાડા નથી. વિદ્યાર્થી જુદા જુદા વિષયો એક-સાથે ભણી શકે છે. શિક્ષકો અઠવાડિયામાં પાંચ દિવસ ફરેરોજ આઠેક

કલાક લાગ્યાવે તે અપેક્ષિત છે. વિદ્યાર્થીઓને મેં ટાલું ગમે સમય લાગુતરની -ચિત્ર ગિરિષ, કળાના ઇતિહાસની-તૈયારીમાં ગણવો પડે છે. આપણી જેમ નવરાશે ચિત્રવત્ની જોગવાઈ નથી. જાતે લાગતા અથવા લખ્યા પછી જાતે ફેરવી લેતા વિદ્યાર્થીઓ માટે તનતોડ મહેનત કર્યાં સિવાય છૂટકે નથી માર્ગપ છેકરાંને 'ઝાઝા પાલવતા-પાલવી શકતાં નથી. મારા સપકમાં આવ્યાં તેમાંના ઘણા વિદ્યાર્થીઓ નોકરી-મજૂરી, સફાઈકામથી માંડીને કારકૂની કરી લાગતા હતા

મહેમાન કળાકાર તરીકે મારે ત્રણ દિવસ ઇન્સ્ટીટ્યૂટમાં હાજરી પાવવાની હતી સમય પણ મને અનુકૂળ ગોઠવેલાં. જે વિદ્યાર્થીઓ મારી પાસે શીખવાની અપેક્ષા રાખતા હોય તેમને માટે સંસ્થામાં ત્રણેય જુદાં જુદાં મકાનોમાં જાહેરાત મૂકાઈ હતી તે પ્રમાણે મેં કમશ અનુસ્નાતક અને 'થોડા બીજા વર્ગોના' વિદ્યાર્થીઓના સ્ટુડિયોમાં પ્રવેશ કર્યો. લાગ્યાવડું સાથે તેટલું જ નિર્ણયક. તાજા મિળજના, નવકળાકારના ઉન્નયુક્ત ચિત્રોમાં પ્રવેશતાં, અનુભવે સુકાયેલ મનને તાજગી મળે એ સ્વાયં. બીજાની 'દુનિયાને માથે ઓઢી, એની સમસ્યાઓમાં રમમાણ થવામાં આપણે જીવ નિચોવાય,' ખચાઈ જાય તેનો વસવસો પણ ખરો. અહીં અમેરિકા સિવાયના દેશોના ખૂબ વિદ્યાર્થીઓ છે જાપાન, કોરિયા, આયેલેન્ડ, ઈંગ્લેન્ડ, 'પનામા, એલ સાલ્વડોરના છોકરા-છોકરીઓ એમના ધરખાર-સંસ્કાર છોડી આ નવી દુનિયામાં આવ્યા છે. ઇન્સ્ટીટ્યૂટમાં કેઈ ચોક્કસ કળાને વાવર નથી. 'આંતરરાષ્ટ્રીય' કળાપ્રવાહોમાં આવેલી મંદીના પડયા અહીં ખરાખર મળ્યાય છે, 'ન્યૂયોર્ક' જેવા કેન્દ્રે અમેરિકાના બીજાં શહેરોના કળાને કેવી હડપ કરી લીધી હતી તેનું સરોષ વર્ણન શિકાગોના કળાકારવર્ગ કરે છે. હવે ન્યૂયોર્કના વળતા પાણી થયા છે ત્યારે શિકાગોના 'ઇમેજસ્ટ' કળાકારોની ફરી પહેચાન થઈ છે, ખ્યાતિ વધી છે. બાબરો રોસ્સી, રે ચોશિદ કાલ્ડે વીરસમ, ક્રીસ્ટીના રોમ્બર્ગ જેવા ઇમેજસ્ટ કળાકારો ઇન્સ્ટીટ્યૂટમાં લાગ્યાવે છે રોજર બ્રાઉન અહીં લખેલા પછાત લાગવાવા સ્પષ્ટતા નથી. એમના ચિત્રો જાંચે ચડયા છે એક પેશ્કેએ તો શિકાગો તથજ ન્યૂયોર્ક સાથે છેડા બાધ્યા છે. હું પાંચ અઠવાડિયાં રહ્યો તે દરમિયાન મોટા ત્રણેક પ્રદર્શનોમાં શિકાગોના વિખ્યાત કળાકારોનાં-ચિત્રો જોવા મળ્યા અને ઘણી આપણે થઈ. એક વિષયમાં વડોદરા-શિકાગો કળાકેન્દ્રોથી દૂર હોઈ, ચોતાના પરિવેશના ચિત્રણને પોષે છે તે વાતે સમાન ભૂમિકા જોવા થતી લાગી. આપણે ત્યાં જોકે પરિવેશનો માનવીય સંદર્ભ પ્રેરણા સ્ત્રોત છે અને એનાં રૂપ કળાકારોએ સ્નેહ-

પૂર્વકે, સમીપ જઈને' આલેખ્યાં છે. શિકાગોની કળામાં પરિવેશનો થોડો વસ્તુ-
 લક્ષી, અદકાં પણ આધાં; આધુનિકતાના જાણીતા અભિગમોના પરિધમાં રમતા
 દેખાય છે. ક્યાંક ચિત્રવાની પદ્ધતિનું જોર, ક્યાંક અમૂર્ત ને મૂર્તની જુલા-
 નોડી તો ખીજે અમેરિકી અનુભવને માણવા-વખોડવાની બેધારી રચના પેશકે
 માણસના માથાના મહાકાય ફાટાને તેજાખી રંગે લીલા-નારંગી પટ્ટામાં આલેખે
 છે. રે-યોશિદા મૂળ જાપાની, (એમને પરિચય 'શિકાગોના મુખ્યલેખન' (મણિ)
 તરીકે કરાવવામાં આવ્યો હતો!) હવાઈથી શિકાગો વસેલા તે લિપિનાં રૂપે
 માણસ મઢે છે. કાર્લ વીરસુમ 'અમેરિકન', ચહેરાઓ, જહેર સંસારો અને
 લોકલોચ્ય કળાનાં ચટાપટાના ખેલ ખેલે છે. એમાં રમૂજ સાથે સર્વસામાન્ય કળા-
 વૃત્તિને માણવાનાં નિરાળાં લક્ષણ છે. ક્રિસ્ટીના રેમ્પર્ગ તંગ, તાણેલાં વસ્ત્રોમાં
 બાંધેલા શરીરનાં રૂપા રિચાર્ડ લિન્ડનરની અદ્યતી, પણ આગવી (તારી?)
 સંવેદનામાં મઢી ચીતરે છે. રોજર બ્રાઉને શિકાગો ને અમેરિકાનાં બહુમાળી
 મકાનોમાં વસવાતા લયનક, ઓધારને વાર્તાચિત્રોનો જેમ આલેખ્યો છે. છાપાંની
 ચિત્રવાર્તાઓ અને કટાક્ષચિત્રોનો સમન્વય કરી એણે કાળી રેખાઓમાં
 રમકડાના મ્હેલો, જેવી ઇમારતો ને હીંગલાના પડછાયા જેવા માણસો
 (છાયાચિત્રો જેવા જ) આલેખ્યા છે. આવી છાપેલી લાગતી આકૃતિ-
 ઓની પડછે એણે લીના રંગ ઢોળી, વાદળો ને જમીનનાં લાતીગળ અર્ધ
 ગોળાકારો દોર્યા છે. આ બધાંમાં નવી દુનિયા ને આધુનિક જીવનની કુલ્લકતા
 પર, ખુલ્લું ખુલ્લું કે દાઢમાં રાખી કરેલાં વિધાનો છે જે ચિત્રોનાં શીર્ષકમાં
 સ્પષ્ટ થાય છે. 'શર્ધઝીંગ' એખવ ઈટ ઓલ'માં બહુમાળી મકાનો જિંદગીની
 હોડ બકતા દેખાય છે કે 'મીડનાઈટ ટ્રેમર'માં એ ઇમારતોનાં બોખાંને ધરતીના
 ધ્રુજરે, પૂંઠાની જેમ પડતાં-ઊડતાં ને એમાં રહેનારાં વેંતિયા લોકને આ
 અન્યથા ઘટનાના સત્યાસત્યથી લયલીત-ચક્રિત થતાં બતાવ્યાં છે. અમૂર્ત
 કળાની સંસ્કરી એણે છોડી નથી. આધુનિક કળાના સંગ્રહસ્થાનના ઉદ્ઘાટન
 પ્રસંગે વિશાળ અમૂર્ત- 'મીનીમલ' ચિત્રો જેવી હાવાલોની સામે ટીણુકા પ્રશં-
 સંકાને છાયારૂપે આશ્ચર્ય વ્યક્ત કરતાં દર્શાવ્યાં છે. રોજર બ્રાઉને 'યોપ' ચિત્ર-
 લાખા પ્રયોજ કરેલાં ચિત્રવિધાનો વડે ઘણાંનું ધ્યાન ખેંચ્યું છે ને એનું
 એક મોડું પ્રદર્શન વેશિંગ્ટનના હર્શહોર્ન સંગ્રહસ્થાનમાં યોજાયું છે. લાણા-
 વીને પૈસા કમાવાની એને જરૂર રહી નથી : શિકાગો શહેર તેમ જ પાણુતા
 મિશિગન રાજ્યના ગામડે એણે વિશાળ ઘર-સ્ટુડિયો લીધાં છે. જીમ નટ અને
 એવા ખીબ કળાકારોમાં પણ નવા સમાજની વિકૃતિઓ પરથી ઉપજાવેલી
 આકૃતિઓ ભારોભાર દેખાય છે. અમુક રીતે જોઈએ તો એ બધાં કળાકારોમાં

અમેરિકા (અથવા વિશાળ અર્થમાં પશ્ચિમ યુરોપીય) સંપન્ન સમાજની વિધા-
 નુવિધાઓ, વિશેષ કરીને વિકૃતિઓનું સજાય દર્શન-વિવેચન છે. છતાં યથા-
 ઊના દાદા કે પછીના 'પોપ' કળાકારોની જન્મ વિદ્રોહ નથી : કળાદાર થોડા
 અંતરે ખેસી આ બધા ખેડનું વિશ્લેષણ કરતો હોય તેમ એ વિકૃતિઓને
 વાળાળે છે. બાબરા રોસ્સી એનો વિકલ્પ શોધે છે, ઝીણી સેવસળાઓ જેવા
 સર્પાકારોમાં એણે ભારત પ્રવાસ બાદ આપણી પારંપરિક સંજ્ઞાઓ અને યોગ-
 સનો જેવાં રૂપોનો સમન્વય કરવા પ્રયત્ન કર્યો છે. આમાં આપણે ત્યાં ફાલેલી
 નવ-તંત્ર કળાની વાત આવે પણ એ રેલુક્યમયતાનો કે આધ્યાત્મિકતાનો ડોળ
 કરતી નથી એટલે એવા લઘુસ્થાનમાંથી બચી બચ છે. એ બહુ જ ઓછવટથી; ખૂબ
 કાળજીપૂર્વક કશાય ડાઘદુષ્ણ વસ્ત્રનાં ચિત્રો-રેખાંકનો કરતી રહી છે અને એમાં
 એની નિષ્ઠા અને કુશળતા બંને પ્રતિનિધિત્વ યાવ છે. ચિત્રોની આકૃતિઓમાં
 એક પ્રકારની દ્રવતા છે, શુદ્ધતા થી ખરી તેથી પૂરા યથેચ્છાં ચિત્રોને બંદો
 રેખાંકનોના દોરેલા-શૂંસેલા આકારોમાં અધિયાની સંવેદના વરતાય છે તે સ્પર્શ
 છે. શિક્ષણોની તરી પેઢીનાં ચિત્રકારોમાં આ બધાની આકૃતતરી અસર છે, પણ
 આકૃતિઓ સુરેખ અને સ્પષ્ટ હતી તેની જગ્યાએ હાલાશવાળા ને મોટા હેર-
 કાથી રચાવા લાગી છે. આવી 'હાલાશ'વાળા ચિત્રભાષાનો વાવરે 'ન્યૂ સ્પીરીટ'
 જેવાં પ્રદર્શનો બાદ આંતરરાષ્ટ્રીય કળાને હાલો છે-જો 'કે એવ હવે તો હોંકુ'
 પડવા અધિકુ' છે એ તરી ચિત્રભાષાનો ચતુરાઈભર્યો વિનિયોગ છતાં સિધન
 ફાન્સેસ્કો કલેમેન્તી (જે 'કલિફોર્નિયા' ઉપરાંત મહાસમાં પણ ઘર રાખે છે) એ
 ક્યો છે. એનાં છ વિશાળ ચિત્રો ઇન્સ્ટીટ્યૂટના મ્યુઝિયમમાં હમણાં જ મુકાયા
 છે : વિદ્યાર્થીઓ એ જોઈને પ્રભાવિત થયા સાગે છે, પણ કલેમેન્તીની સીધી
 અસર હજુ એમનાં કામમાં વરતાતી તથા. કલેમ એમનો પ્રતિભાવો અહોભા-
 વથી આગળ ગયા તથા. હું જણાવવા ગયો તો જાપાની વિદ્યાર્થી અમેરિકાની
 સ્થતંત્ર હવા ને કળાના નિબંધ વિકાસથી અત્યંત પ્રભાવિત છે; કહે છે કે
 ઘેર પાછા નથી જવું, તો બધું જૂનવાણી દેશો છે, ત્યાં છૂટ નથી. એ
 આંતરરાષ્ટ્રીય કળાના પ્રવાહને આત્મસાત કરવા અડપલાં કરે છે, હવાંતિયાં
 મારે છે. ઇન્સ્ટીટ્યૂટનું મ્યુઝિયમ પશ્ચિમી વિષમો મહાન સંગ્રહોમાંનું એક છે,
 એમાં પૂર્વ રેતેસાંથી માંડી ઇંગ્લેન્ડની સ્ટુ, પોસ્ટ ઇંગ્લેન્ડની સ્ટુ સમયનાં ભોળાંતાં
 ચિત્રો છે (સ્પૂરાનું 'લ ગ્રાં ગ્રેતે' ત્યાં છે) ભારતીય અને ચીન ભાષામના
 સંગ્રહો પણ છે. ત્યાં હમણાં 'એડો ચહેરનાં સો દરો'ની હિરોશિગેએ કરેલી
 લક્ષ્યકારોનું પ્રદર્શન છે. જાપાની વિદ્યાર્થી નોજીએને લઈ પ્રદર્શન જોવા ગયા.
 અમેરિકાના અહોભાવ છતાં દેશી પરિવેશનાં ચિત્રો જોતાં એની આંખો ચળકી.

એતદ્

એક ચિત્રમાં મારણે લટક્યો મહાકાય કાઝસો ને એની આંખે ઉઘડતું એડો. ગ્રામ. ખીજે લાકડે સીરીને આલેખી તે વીજળાની ધારદર રેખા આકાશને સ્પર્શતી ચળકતી હતી. ગજબ સંવેદના, આમ બધું લાવહીન લાગે પણ રેખા તપાસે તો એના મરોડ વાળ જેવા રસાળ (અને તે ય છાપમાં !): એક રીતે બધું કહણ કાળજે કદપેલું ને ખીજી રીતે જોઈએ તો ઊર્મિના છુદ્ધુદોથી સભર. નોખૂંકો તરબોળ હતો. જાપાની જીનનનાં પાસાં દેખાડી એ મારો ગુરુ થયો. મેં એને ગે-જીની વાર્તાઓનાં ચિત્રોની વાત કરી તો ખુશ થઈને ખીજ દહાડે અંથાલયની લાઇબ્રેરીમાં જોઈ આવ્યો. અમારી વચ્ચે સેતુ બંધાયો હતો. એનાં ચિત્રોમાં થોડી હળવાશ આવી હતી : પણ એમાંથી જાપાની કે અમેરિકા કે એના મિશ્રણવાળા કંઈ ચેતના પ્રગટશે તેવી વાત નહિ હેડવાનો અમારી વચ્ચે વણલપ્પયો કરાર હતો. અમેરિકા-આશ્રિત જોખા જેવડા પનામા દેશની જીસેલ 'ચોપ' કબે કોલાજ-એસેમ્બલાજ કરતી હતી : એને ય અમેરિકામાંથી કશુંક બેર લઈ જવું હતું : જાસ્પર જોહન, રોશનબર્ગ વ. ના ચિત્રશિલ્પોની મોહિની અહીં લહે લુપ્તપ્રાય: થવા આવી: જીસેલ એમાં તરબતર છે. પૂછતાં એ પનામાની પારંપરિક સંસ્કૃતિમાં ઊતરી પડી, ત્રીજવાર મળ્યાં ત્યારે સ્લાઇડ્સ, પુસ્તકો અને કાપડકટાઈના નમૂના લઈ આવી. મેં પણ અંથાલયમાં પ્રાચીન પનામાની શોધ આરંભી હતી ને કાપડ-કટાઈ ('મોલાસ')નાં ભાતીગળ રૂપ ને સોનાની મૂર્તિઓ જોઈ અંબુયો હતો. અહીં પણ ભારતીય સંવેદના સેતુ થઈ. એના મોટા એસેમ્બલાજમાં એ હિસ્પાની પરિવેશનાં અંગ જેવી લોહાવી જળાઓ જોડતી હતી તે 'ચોપ' કદપનાથી થોડું જુદું પડતું હતું. પણ જીસેલ માટે ય પનામા પાછાં ફરવાનું શક્ય નહોતું. કહે કે બાળપણનાં એ સંસ્કારો, હિસ્પાની ભાષાથી એ બહુ દૂર નીકળી ગઈ છે. આઈરીશ હેલન ઇન્સ્ટીટ્યૂટમાં સેક્રેટરી તરીકે નોકરી કરી લાગે છે : આયલેન્ડમાં દુનિયા સાંકડી હતી: અહીં આવીને કાળા રંગે અર્ધ અમૂર્ત ચિત્રો કરે છે, પણ મૂંઝાયેલી છે. આયલેન્ડની લોક-કથાની વાતે ચડ્યા તો જાંડી ઊતરતી ગઈ, દેશને જેવા દેશથી ફેટલા દૂર જવું પડેક આપણે ય આપણા દેશને પરદેશ જઈને પાછો નથી પામ્યા ?

કોઈ પણ કળાશાળા પાસે આ ઇન્સ્ટીટ્યૂટ જે વડો મોટો કળાસંગ્રહ હોય તે જણમાં નથી. એક બાજુ શિક્ષણ સંસ્થા અને બીજી બાજુ સંગ્રહસ્થાન : વિદ્યાર્થીઓ, શિક્ષકોને સંગ્રહસ્થાનમાં નિર્બંધ પ્રવેશવાની છૂટ. મને ય એવું આઈર્લેન્ડી કાર્ડ મળ્યું હતું તે સંગ્રહસ્થાનમાં પ્રવેશતા પહેરવું પડે. સંગ્રહસ્થાનના ચોકિયાતોએ કોઈ ભારતીયને આમ નિર્બંધ પ્રવેશતા જોયો નહિ હોય :

મને ખેંચી ત્રણ વાર મારું આઈડીટી કાર્ડ ચકાસવા રોકેલો. સંગ્રહસ્થાનનો ખજાનો અમુલ્ય હતો ખાસ કરીને આધુનિક કળાનો. મોનેનાં એક જ સ્થળે બેસી બદલાતા, પ્રકાશરૂપના છ દર્યો, દેવાતા જથ્થામાં રેખાંકનોમાં વ્યક્ત થતી ચિત્રતા મનુષ્યને નજીવા પદાર્થો પ્રત્યેની ભરપૂર કૃષ્ણ સંવેદના, પિકાસો, બ્રાક, સેઝાન્ન તો ખરા જ ને સાથે અમેરિકા ચિત્રકળાના વિશાળ ખંડો. એમા માન્ટ વૂડના 'અમેરિકન એથીક' ચિત્રને તો એ દેશે રાષ્ટ્રીય પ્રતીક જેમ અપનાવ્યું છે. દેવળ સામે માનવદેવળ સમીર્જઈક બેઠાડીના ચહેરાને ચર્ચામાં નવી ધરતીમા ફેલેલી અપુખ્ત પકવતાની ઝાંખી યુગે યુગે થાય એવી છે. પશુ અમેરિકાને અંદરથી પામનાર તો એડવર્ડ હોપર. એના 'નાઈટહોક' (નિશાચર)માં રસ્તાના યુદ્ધા પીકાના લાખા વિશાળ ટેબલ પર એક જણ પીવા બેઠો છે તે બીજા એક બેઠાને દારૂ પીરસવા તોફાર નીચો વળ્યો છે અહીં પીકાની દુકાનના પારદર્શી કાચમાં ને સૂચસામ ગલીમા એકલતાના ઓચાર છે. હોપરે મકાનોને તડકે કે વીજળીના પ્રકાશમા હળવેક ધ્રુજતા, ખાલીપાથી તરફડતા ભતાવ્યા છે. ઇત્દલિયત કળાકાર-જ્યોર્જિયો મોરાન્દોએ ટેબલ પરના બાટલામા કેપિત માનવીય સંવેદનાને ઠાસી હતી તેમ હોપરે નવી ધરતીના અંધર, સિનેમા હોલ, હોટેલ-મોટેલને પીકામા એકલવાયા શેકાતાં માણસોને ઝગઝગ-ગુસ્સા સંવેદનાપૂર્વક આલેખ્યા છે. એસેક ડોનેલના પારદર્શી ખોખાંતો ઇન્સ્ટીટ્યૂટના સંગ્રહસ્થાનમાં આખો એક ચોરડો છે. એણે પોલ કલે ને એવા કળાકારોની વારે, બાળક પોતાની અભયબ દુનિયાના કપાટમા પતંગિયા, વપરાયેલાં ચંચોના ટુકડા, છાપાને પુરાણા નકશાઓ ભેગા કરે તેમ એક આખી સૃષ્ટિ જીમી કરેલી સ્વપ્ન ને સત્યની સીમારેખાઓ વચ્ચે ઝાલાં ખાતી દુનિયાના ડેલિડોસ્કોપ કે અનેક સમયસ્થળમાં પરિભ્રમણ કરી શકાય એવા બહુઈ ડબ્બાઓમાં એની દૃષ્ટિએ ખગોળવેતા-રસાયણશાસ્ત્રી-દરિયાખેડુ ને કવિના કલ્પનેને સાકળ્યાં છે. ભારતીય કળાનો સંગ્રહ મોટો નથી. વિશ્વની કળાની હબરો-રંગીન રસાઈડસેના લગારમાં પારપરિક ભારતીય કળાના બે ચાર ખાના મળ્યાં આધુનિકતાનામે લગભગ શૂન્ય. ઇન્સ્ટીટ્યૂટમા કળાનો ઇતિહાસ લજ્જાવતાર માઈકેલ રામે ભારતીય કળાના અવ્યાસ છે કહે, પશ્ચિમી કળા સિવાય ખીજું લજ્જાવવાની સવલતો ઓછી છે. એવા અવ્યાસક્રમે ય નથી (રડોદેરામા આપણે ભારતીય-એશિયાઈ કળા સાથે પશ્ચિમી કળાને ય લેજાનીએ છીએ એ યોદ્ધ કરતા-સ તોષ થયો.) એનું કારણ સ્પષ્ટ છે. પશ્ચિમ સિવાયની અન્ય કળાઓ 'એથનીક' કળાઓમાં ખપે છે. એમને આંતરરાષ્ટ્રીય કે મુખ્યધારાઓની કળામાં સમાવેશ નથી થતો. એ કે અમેરિકાની ધણી વિદ્યાર્થીઓમા એશિયાઈ સંસ્કૃતિના અભ્યાસનાં આગવાં

વિભાગો છે. શિક્ષાગો વિશ્વવિદ્યાલય તો એનું ધામ છે. પરંતુ સામાન્યતઃ જાણીતી કળાશાળાઓમાં પશ્ચિમેતર કળાઓનો અભ્યાસ દેખાવનો કે નહિવત હોય છે.

કવિ એ. કે. રામાનુજન શિક્ષાગો વિશ્વવિદ્યાલયમાં વરસોથી લાગાવે છે. ત્યાં વેન્ડી ઓ'ફલેહટી અને મિલ્ટન સિંગરની હાજરીએ અમેરિકા ને વિશ્વ સમક્ષ પારંપરિક અને સમકાલીન ભારતીય સંસ્કૃતિનાં દ્વાર પહોળા ખોલ્યાં છે. કોલેમ્બીયા કોલેજના જૈન અડમાનનો પણ એમાં સમાવેશ થઈ શકે. રામાનુજન હમણાં હાર્વર્ડ લાગાવવા આવ્યા છે. એમને પાંચ વરસ લગી સંશોધન કરવાનો મહામૂલો મેકઆર્થર પુરસ્કાર મળ્યો. ત્યારે ભારતીય મૌખિક પરંપરા પર ધ્યાન કેન્દ્રિત થયું, હજુ એમાં પ્રવૃત્ત છે. કહે કે દક્ષિણ-પ્રદેશ, વિશેષ તો કન્નડમાંથી મોઢે સચવાયેલી વાર્તાકળાનો ખજાનો મળ્યો છે એનું એક પુસ્તક થયું : બીજી ભાષાઓમાંથી ય મળે તો ભારતીય મૌખિક સાહિત્યનો સંગ્રહ કરવાની તક મળે. જીવ કવિના ને પરંપરાના દટાયેલા ખજાનો શોધી, અનુવાદ કરી એનું હીર આત્મસાત કરવાની તાલાવેલી પણ એટલી જ. અધ્યાપનમાં પણ એટલા જ રત. કહે, અધ્યાપન કદી છોડ્યું નથી : અઠવાડિયામાં એ દિવસ લાગાવવા ત્રણ દિવસ વાંચે, સંશોધે અને બાકીના સમયમાં લખે, કવિતા યઃ એમની કવિતા અનેક પરંપરાઓનાં પાણી પી પુષ્ટ થઈ છે. તમિળ-કન્નડ તો વારસાગત પણ અંગ્રેજીએવી જ હૃદયગત. કહે અંગ્રેજી ને સંસ્કૃતે આપણી ભાષાઓને ડૂબાડી ને જીવાડીય છે. એ ખોલનાર ભારતની વસ્તીનો એક ટકો 'સાહેબ' 'બ્રાહ્મણ' વર્ગ-પણ એથી એને સાવધી કે સવાઈ ન કરાય. અંગ્રેજીનાં કુદારાધાતથી એ અબજ નથી, પણ એ દ્વારા વાંટે વિશ્વસાહિત્ય વળું તે પણ કેમ ભુલાય ? કહે, કવિતાની ઘણી સચેતતા, સાહિત્યનાં મૂલ્યો એ પરંપરાએ શિખવાડયાં અને આપણી નિદ્રાશીલ ગ્રંથિઓને જાગૃત કરી તે ભારતીય સાહિત્યને ઉપકારક જ હોય. પોતે ઠાવકી, સુવાચ્ય અંગ્રેજીમાં વેધક કવિતા લખે છે ને તમિળ, કન્નડ કાવ્યના વિરલ મોતીને અંગ્રેજીમાં ય અકબંધ રાખી શકે છે તે નાનીસૂતી સિદ્ધિ નથી. મૂળ કાવ્યના અર્ક ને ચેતનાને અનુવાદમાં જળવવા એ છૂટા લેતાં હશે, પણ જનજીવો કહે છે કે એમના શબ્દો મૂળની પડખોપડખ જ હોય છે. કનિજવં પચીસેક વરસથી શિક્ષાગોમાં વસ્યો છે : કહે કે અહીં આંખો ને રહી ગયો. અહીં રહેવા નહિ રહેવાનું કોઈ કારણ સૂઝતું નથી. વિદ્યાન્યાસંગ મે ઉત્સાહી વિદ્યાર્થીઓ, સાથીઓવાળા વાતાવરણમાં એ ગ્રેરંકપુરુષ જેવા છે. શિક્ષાગોમાં તમિળિ વિ. તેમજ સંસ્કૃત લાગુનારો

અમેરિકી વિદ્યાર્થીઓનો વિકસતો વચ્ચે છે. (સી. એમ. નર્મને કારણે ઉદ્-
 દિન્દોનો અભ્યાસ પણ વધ્યો છે.) આ બેતાં ભારતમાં આપણા સાહિત્યના
 અભ્યાસ પ્રત્યેની દૈનિકી ઉદાસીનતાનું દુઃખ યથા વિના રહેતું નથી. રામાનુજન
 કવિતા બહુ સખતા નથી. એકલોકક કવિતા હપાવવાનો ય મોહ યોછો : કહે,
 ચારપાંચ વરસે પૂરતાં કાવ્યો થાય ત્યારે સંગ્રહ કરું. શબ્દ કાગળ પર પડતાં
 હપાવવા જેવો થતો નથી. 'સાહજિક' કવિતા મને હજી સમજઈ નથી. શબ્દ
 વારંવાર ચુંલે, એનું મનન થાય અને મ્હોરે, કાગળ પર ટપકાવાય, બીજા
 પાસે વંચાવાય તે ચાળીસવાર બદલવો પડે તે બદલાય તો જ કવિતા થાય.
 એમ તે એમ તરત સુરતી કવિતા કેમ હપાવાય કે સખવા તે હપાવવાના
 વ્યાપાર જુદાં છે. સખવું તે તદ્દન અંગત વ્યાપાર છે; હપામણી બહેર. બંનેની
 જવાબદારીઓ જુદી. આવું આવું બોલ્યા. જીવ જરા ખળભળેલો લાગ્યો.
 (સાંભળ્યું'તું કે હમણાં જ પત્ની મોલીધો ફરી છૂટા થયા છે. સી. એમ. નર્મને
 પણ ખીજવાર છૂટાછેડા મેળવી એકલા રહેવાનું પસંદ કયું છે.) બે કે વાત-
 ચીતમાં શાંત ચિત્તે બોલતા રહ્યા. ભક્તિપરંપરાનાં કાવ્યોની વાત કરતા
 ઉત્તેજના આવી હતી એટલું જ.

મેક્સિકો રૃત્તી રાત

હાવડમાં ફોગ ચૂઝિયમ છે. તેમાં ભારતીય પેથીચિત્રોનો અમુક સંગ્રહ
 છે. હવે એ તવા મકાન ચેકલર ચૂઝિયમમાં મુકાયો છે. ભારતીય ચિત્રોનો
 રસિયો સંશોધક, લેખક સ્ટુઅર્ટ કેરી વેલ્ય એ સંભાળે છે ને હાવડમાં ભાર-
 તીય ટળા ભણાવે છે. ગર્ભગ્રીમંત જીવ સાઠના પ્રારંભે રસાસ્વાદમાં એટલો
 રૂબો કે બધી મૂડી ચિત્રોમાં રાફો બેઠો. હાવડનો સંગ્રહ એણે કર્યો-કરાવ્યો
 છે ને એમાં પેતાનો જાનસંગ્રહ પણ મૂક્યો છે જોતી જોતીને એણે ચિત્રો
 લીધાં છે ને બધાંમાં અવનવાં રસકેન્દ્રો શોધી મોહિની પમાડે એવી ટિપ્પણીઓ
 લખી છે. પંચાશીના ભારતીય હિતસવ દરમ્યાન એણે ત્યુયોર્કના મેટ્રોપોલિટન
 ચૂઝિયમમાં આપણી ટળાનું અદ્ભુત પ્રદર્શન ચોખ્યું હતું. એ પ્રદર્શનમાં
 પેથીચિત્રોની દુનિયામાં ભણીતા ને ખીજાં બધાં રત્નો એણે ભેગાં કર્યાં ત્યારે
 વર્ષોની, ભારતીય સંવેદના સાથે હૃદયસંવાદ પામવાની સાધના પરિપૂર્ણ થઈ
 હતી. એ ચિત્ર જુએ ને બિલોરી આંખે એના ખૂણેખૂણા તપાસે, ચિત્ર જૂતો
 મિત્ર હોય એમ એનાં રહસ્યોની પેટીઓ ખોલાવે ને લખે ત્યારે મરજીવાની
 સોજાદ જેવા હીરા ચિત્રોના તળમાંથી કાઢી લાવે. એની ચોપણીઓએ ધણુને
 ભારતભણી વાળ્યા છે. (અમેરિકન ચૂઝિયમોમાં અને બીજાં-માઈલો કલીવ-

લેન્ડ બીચ અને માકે ઝોલોવ્સ્કી જેવા એના શિષ્યોએ સરદારી લીધી છે.)
 અને શુષ્ક-રુક્ષ, પુરાતત્ત્વવાદી સંશોધનનો રસમય વિકલ્પ એણે યોજ્યાં પ્રદ-
 ર્શનો ને પ્રસ્તુતોએ પૂરો પાડ્યો છે. પરિચય પત્ર દ્વારા '૬૪માં ઈંગ્લેન્ડમાં
 લઈતો હતો ત્યારે કાટાનાં ચિત્રો પર નિબંધ લખતા, પૂછપરછ કરવા થયો
 હતો! વિક્ટોરિયા એન્ડ આલ્બર્ટ મ્યુઝિયમના રૉમન્ટ સ્કેલ્ટને સરનામું આપ્યું
 હતું. પત્રવ્યવહાર પંદરેક વરસે લગી લગભગ અવિરત ચાલ્યો પણ મળવાનું
 થયું નહિ. પત્રોમાં અમે ખોદાય તેટલું બધું ખોદી નાખ્યું હતું. એની
 નજરે નવું ચિત્ર ચડે, લીક્ષત્રમાંથી લઈ આવે ને ઘેર આવી રાત દિવસે જુએ,
 ચકાસણી કરે. (ઝીલ્ડીઝીલ્ડી વિગતોના ફેટા પાડી મોટા કરે) ને છેવટે પ્રેમમાં
 પડ્યો હોય તેમ ચિત્રનાં અંગે અંગ, અથાક વર્ણવે. લખતા લખતા ચિત્રકાર ને
 ચિત્રપ્રેરક (કોઈક વાર રાજવી)માં પરકાયા પ્રવેશ કરતો હોય તેમ એમના
 અકળ સંબંધો ઉખેળે ને વારી જાય. ભારતીય કળાના વિદ્વાનો ત્યારે માત્ર
 સળંગસૂત્રી ચિત્રો તરફ જ ધ્યાન આપતા કે આપણા મ્યુઝિયમો માટે એવું
 જ ખરીદતા. ફેરી વેલ્ચે ચિત્રોના સ્રોત શોધવા અધૂરાં ચિત્રો ને રેખાંકનો
 વસાવી સંશોધનને નવો રાહ દેખાડ્યો. વિદ્વાનોને જૂનું તો સોનું તેથી અઢા-
 રમી સહી પછીનાં ચિત્રોની બિટીશકાળે આવેલી ભજ્જતાની સૂગઃ ફેરી વેલ્ચે
 ઓગણીસમીથી માંડીને છેક વીસમી લગી લખાયેલી પરંપરાની ચેતનાના બદલાતાં
 રૂપ તપાસ્યાં ને અંગ્રેજ-દેશી જુગલબંદીની કળાની વિશિષ્ટતાનો પરચો કરાવ્યો.
 હવે એ બધું એટલું મોંઘું થયું છે કે આપણાં સંગ્રહસ્થાનોને એનાં મૂલ્ય
 પરવડતાં નથી. અમારો પરિચય આરંભાયો તે આરસામાં એણે અમેરિકા
 ફરોડપતિ આયર હૂટન પાસે ઈરાનના શહેનશાહ તહમાસ્પ (જેના દરબારના
 ઉસ્તાદો હુમાયુના નિમંત્રણે ભારત આવ્યા ને આપણે ત્યાં મુઘલ ચિત્રચત્રના
 પ્રારંભાઈ તે)ના અંગત ગ્રંથ 'શાહનામા' ને ખરીદાવી પોતે અને માટીન્ટ
 ડિક્સને સંશોધન શરૂ કર્યું હતું. એ ગ્રંથમાં સોળમી શતાબ્દીના લગભગ
 બધા ઈરાની ઉસ્તાદોની હસ્તકારી હતી ને બધાં ચિત્રો સાખૂત હતાં. પોતાની
 પાસે ખરીદવાની વગ નહોતી એથી ગ્રંથ તૂટે નહિ ને ચિત્રમાળા અકબંધ રહે
 એ ઈરાદે ફેરી વેલ્ચે હૂટનને એ ખરીદવા આજ્ઞાઓ હતો. વીસ વરસની જહેમત
 બાદ વેલ્ચ-ડિક્સને બે હજાર ડૉલરની કિંમતનો મૂળ ગ્રંથની આબેહૂજ નકલ
 સરીખો ગ્રંથ પ્રગટ કર્યો ત્યારે એનાં પોથી ચિત્રોની કિંમત વીસ ગણી વધી
 ગઈ હતી. હૂટને ત્યારબાદ ગ્રંથ તોડી ચિત્રો છૂટાં કરી વેચવા માંડ્યા ત્યારે
 ફેરી વેલ્ચનું સ્વપ્ન ધૂળધાણી થયું હતું. ત્યાં સુધીમાં શહેનશાહ તહમાસ્પનો
 ગ્રંથ 'હૂટન શાહનામા' તરીકે ઓળખાઈ ચૂક્યો હતો. એ પણ વિધિની ફેવી

વિચિત્રતા ! જ્ઞાતાં કેરી વેદ્યની રસદહાણુ વૃત્તિ કરમાઈ નથી. હાઈડના વિદ્યા-
 થાઓને એણે ત્રણ કલાક મુધલ ચિત્કણાની સંકુલ અને રસમય વિગતો છૂટે
 હાથે વહેંચી એ મેં એના વર્ગમાં બેસી માણ્યું. વર્ષો લગી પત્રમાં ચડેલું એ
 હવે મોઢેથી જીતકું. એના શબ્દોમાં જ ચિત્રો જોતાં જૂના મિત્રો મળવા જેવો
 દેખાવો હતો. સ્લાઈડમાં હોય, લખાણ દ્વારા હોય કે મૂળ ચિત્રને હાથમાં લીધા
 હોય કેરી વેદ્ય ઝવેરીની અદાથી દરેક ચિત્રધરણાંની ખૂબીઓ તરફ ખેંચી નાય.
 તે દિવસે આમ જ એણે સેકલર સંગ્રહસ્થાનતા ઓરડામાં એક એક ચિત્ર કાઢી
 કાઢીને દેખાડ્યું ત્યારે મારી વીસ વર્ષની ખ્વાહશ પૂરી થઈ.

ભારતીય-એશિયાઈ પારંપારિક પોથીચિત્રનાં રંગાકારોથી મારી આખો
 જીવોજીવ હતો ત્યાં યોશિગંટનમાં સિંગનડ ફોઈડનાં પ્રિટનવાસી પૌત્ર લ્યુમિયન
 ફોઈડનાં ચિત્રોનું વિશાળ પ્રદર્શન જોયું. છેલ્લાં ચાળીસેક વરસથી એ એકલા,
 એકલવાયાં સ્ત્રી-પુરુષો, બધા પરિચિતોનાં, અત્યંત વાસ્તવલક્ષી ચિત્રો કરતો
 રહ્યો છે. કેમેરા જે ન કરી શકે તે એણે એક જ વ્યક્તિને દિવસો-રાત્રિઓ લગી
 ધણીવાર ૫૦૦ વોલ્ટના પ્રકાશમાં ક્ષણેક લગી એક જ મુદ્દામાં બેસાડી-સૂત્રાડી
 આલેખ્યું છે. વાસ્તવલક્ષી ચિત્રરીતિનો એણે શરીર અને પદાર્થોની સપાટી
 અને એના પિંડને પામવા એટલો નિયોડ કાઢ્યો છે કે ચિત્રકાર ન થયો હોત
 તો એની મજસુઆડ વિકારવૃત્તિએ ક્યાં રૂપ લીધાં હોત તે કદપલું કદપડું છે.
 મુખ્યત્વે શરીરને, નગન ચામડી અને એનાં આખ-આંગળીથી પારખતાં રૂપોને
 એણે તૈલરંગના ચામડી જેટલા જ બડા થરમાં મદયાં છે. એની આખી દુનિયા
 જ બહુ બધાં ઓરડાંની છે. આડા પડેલા, ચત્તાપાટ સુતેલા કે સોફા પર
 અંગાંગ દાળી પડેલાં સ્ત્રીપુરુષોનાં ચૌનકેન્દ્રોને એ પથારી ને પલંગની સળોતી
 જેમ વુલિકાનાં પ્રહારે પ્રગટાવે છે ત્યારે એ ક્યાંક દાકતરી તપાસના નમૂના
 જેવા, માનસિક ચિકિત્સાના છુલુકુ ને શીતાચારના મડદાં યે લાગે છે. સાથો-
 સાથ આ બધા સંદર્ભોની વચાળે એ સૂક્ષ્મ-સ્પૂળ, સરળ-સંકુલ આંખની અંવળ-
 સવળ દૃષ્ટિએ જોયેલા અર્ધ જનાવરો ય ભાસે છે, એ બેસાડી રાખેલ પાત્રાને
 થાંભલી નાખે છે ને મરવા દેતો ય નથી. માણસ યઈને જોવાનું અનિવાર્ય છે
 એટલે માણસ થયા વચરતી આંખે મીઠ માંડવાના પેતરા ધડે છે. એમાં વિરક્તિ
 ને વાસના, વિકારવૃત્તિ ને છુટ્ટી વેદના વચ્ચે બાંધેલા પુલ છે જ્યાંથી આ મત
 માણસ આવાં અટૂલાં, નાતોં (કોઈ વાર કપડાં પહેર્યાં હોય તો પણ) જીવોને
 મંધરાતે, ધધકતા પ્રકાશના ધોધ વચ્ચે નિર્ચમ કરે છે. આ બધું-અર્ધકૂર
 સંવેદનાથી રંજિત એકલવાઈ દુનિયાનો ઓથાર ફોઈડનો અંગરેજ અંવતાર

જ. રચી શકે. એ બધું આપણા અનુભવ ને દર્શનથી જોજન દૂર છે. પોથી-ચિત્રોથી ખચિત મારી આંખોમાં જગા નથી, એ શરીરના કોઈ અન્ય અંગમાં સંઘરવું રહ્યું.

વેશિંડનથી ફિલાડેલ્ફિયામાં અજય અને માલિની (સિન્હા) સાથે દિવસ ગાળ્યો ત્યારે કળાને કોરે મૂકવાનું નક્કી કરી બગીચામાં ફર્યા હતા. બગીચામાં ૧૬મી સદીના બંગલાની મુલાકાતે આજ વપરાતા 'બોર્ડરૂમ' અને 'ચેરમેન' જેવા શબ્દોના ઉગમની વીગતે રમૂજ થઈ. નવા વસાહતીઓના ઘરમાં ટેબલની બગાએ મોટી લાકડાની પાટો હતી એટલે ચોરડો 'બોર્ડરૂમ' કહેવાયો ને એક જ ખુરશી ને બીજાને માટે માત્ર લાકડાના બેસણિયા હોવાથી ખુરશી પર બેસનાર વ્યક્તિ 'ચેરમેન' કહેવાઈ! ફિલાડેલ્ફિયાથી ન્યૂયોર્ક પહોંચ્યો ત્યારે ઘેરથી આવેલા પત્રો જળ્યા. વાઈસ ચાન્સલર ગયા. પરદેશી વિદ્યાર્થીઓને પ્રવેશ આપતા પહેલાં યુનિવર્સિટી અને કેન્દ્ર સરકારની પરવાનગી લેવી એવો રજીસ્ટ્રારનો પત્ર મળ્યો. જેમ જેમ આપણે વધુ ખારણું ખોલવા તત્પર ને પ્રવૃત્ત થઈએ તેમ અધિકારીઓ નકૂચા ચડાવતા જાય, એ ખેલ બધે લજવાય છે. (કેરી વેલ્થ કહેતો હતો કે એ હાર્વર્ડ પાસેથી લખાવવાનું કે સંગ્રહસ્થાનના સમતું કાવડિયું લેતો નથી. પણ યુનિવર્સિટી એને નિયમિત હાજરી આપવા ચીમકીઓ આપ્યા જ કરે છે.) અહીં અનેક વિદ્યાર્થીઓએ વડોદરા લખાવાની હોંશ બતાવી છે ને બધાને હત્તસાહિત કર્યા છે તે બધું નોકરશાહીની લખા-પટ્ટીમાં ફેટલું ગૂંચવાશે તેની ખિન્નતા થઈ. રાહિત અને નંદિની શાહની મહેમાનગતિએ અને હમણાં જ આવી ચડેલા કવિઓ ચિનુ મોદી ને મનોજ ખંડેરિયાની હાજરીથી અને જયંતિ પટેલ 'રંગલા હોલી ફૂલ'ના સાન્નિધ્યમાં એ ખિન્નતા મોળી પડી.

આ બધું મેકિસકો શહેરની બીજા વર્ગની હોટેલ ઈસાબેલમાં બેસીને (અને છેવટે મહિતાઓ પછી વડોદરામાં) લખાય છે ત્યારે એકી સાથે વીત્યા દિવસેની સ્મૃતિઓ કતારબંધ બેસી ગઈ છે. અહીં આવતાં જ, એરપોર્ટથી હોટેલના આખા રસ્તે વાંકાંચૂંકાં, આડાઅવળાં ધૂળિયાં મકાનો, વીજળીના પ્રકાશમાં તરતા ધૂળના થર, ખાડાખડિયાવાળા ધોરી માર્ગો, ટેકસીમાંથી ઊંચા સાદે વાગતું સંગીત ને સૂમસામ ગલીઓના બિહામણાં અંધારા જોતાં અમે-રિકા આણું રહી ગયું, ઘર ચાદ આવી ગયું. (અમેરિકાની 'એન્ટી-સેપ્ટીક', વણખરડાયેલી શહેરી સૃષ્ટિમાં આ બધું નથી, એવું કેમ નહિ લાગતું હોય?) બધું જાણીતું લાગતું હતું, છતાં અજણપણા દેશમાં આવી ચડ્યાની આછેતરી

ભાતિ પશુ અનુભવાતી હતી. મુખ્યત્વે ભાષાફેરને કારણે (ભારત-આવતા : વિદેશીઓને-પશુ-આવું જ થતું હશે?). પશુ એ જા. હિસ્પાની ભાષાની વરસેથી સંધરેલી કાવ્યસૃષ્ટિના ઓછામાં ઓછાં ને ભાતિ ઓગળા. નેરુદા અને પાઝ-- ને સ્પેનના લોકોં થેમેનેઝ(ને એ જ્યાં નામ પાછળ સૂરેશભાઈ બેઠા હતા : 'દેવું' ને 'કેટલું' એમણે દેખાડ્યું હતું-- સૂઝાડ્યું હતું ! ખેરખર તો એમણે અહીં આવવું જોઈતું હતું - એવા વિચારનો સણુકો અહીં રહ્યા સગી રણુકોતો રહ્યો)ના શબ્દ-સંસ્કારો જગ્યા એટલે હું ફરી પાછો ધરને મમળાવતો આ દેશમાં જીતયો.

સાત હજાર ફૂટની ઊંચાઈએ વસેલું મહાકાવ્ય નગર લોકથી હલકાય છે. લોકમાં કાળા માથાના માનવીં ઝાઝા દેખાય, (અમેરિકાની જેમ કથ્થાઈ, સોનેરી જૂંજ), શરીરે વ શામળા, ઘડેંવણું (કે અહીં ના અન્ત-મકાઈ-વણું ?), ચહેરા ચોરસ, ચપટા, ઝીણી કાળી આંખો, તણુચેલા, ઉંચું-લોહીથી તંગ દેહ; વચ-વચમાં ગોરી-ચામડી ને કાળા વાળના ઝળકારા હિસ્પાની જ્વતિ તરફ ઈશારા કરે પણ એકંદરે શારીરિક ઘાટ 'મન્ડિયન' અને હિસ્પાની પ્રજાના મિશ્ર લોહીને દ્યોતક : આપણા હિમાચલી લોકમાં ભળી જાય એવા. કેટલાક તો ભારતના કોઈ પણ પ્રદેશમાં દેશી તરીકે ચાલી, જાય. રસ્તે-ઘણી વાર મેં મારા સુત્રાંઓ જેવા ચહેરા જોયા : એક વાર ચિત્રકારો ગાયતોડે ને લક્ષ્મણ એકંદાં પ્રતિરૂપો પણ પકડાયાં. પણ રસ્તાની કોરે ગાઢ યુગ્મન - આલિંગનમાં, ડૂબેલાં જોડાં જોયા ત્યારે. પણ મેક્સિકોની જમિ પર હોવાની પાછી પ્રતીતિ થઈ. યુરોપીય સંસ્કારના ઊંડા પ્રભાવે ચારસો વરસ સગી ઉછરેલી આ પ્રજા જીવનના અમુક અભિગમે આપણાથી થોડી જુદી પડે; પણ અનેક રીતે ખભા મેળવતી લાગે.

મારી રચનાપાટની, ચાલી નીકળવાની, અજાણ્યા પ્રદેશો ખુલવાની ટેવ જૂની-કવિતા લખતાં ભાષાએ પશુ ભટકવાની વૃત્તિ પોષી. લોકોં-નેરુદા વાંચતા એ વધી. લોકોંનાં કાવ્યોમાં આંખલીનીં છાંયો, સૂકી નદીનાં પટ ને સિતિલ્લે ભરી ભંસતા ફૂતરા ને નેરુદાના મામ્મુપિચ્છુનાં શિખરો-પથ્થરો વચ્ચે રવડતા એ પ્રજાળ થઈ. પાઝના અછડતા પરિચયે મેક્સિકો તરફ મૂળે જ ખેંચાણુ, થયું હતું : 'લેખીરી-ચ એક સોલીટ્યુડ' અને 'ઓ એન્ડ લાચર'ના ફકરાઓમાં ભારત અને પૂર્વ-હિસ્પાની સંસ્કારોની અલૌગિક સહોપસ્થિતિના પડયા સંજ્ઞાવા. હતા. (જતા પહેલાં એમના નવા સામયિક 'વુએલ્તે'ના સરનામે કાળજી લખ્યો હતો, પણ ઉત્તર આવ્યો નહિ તેથી સંપર્ક સાધવાનું ઉચિત માન્યું નહિ. એ આમ વ્યસ્ત રહે છે અને એમના મિત્ર સ્વામીનાથનના મતે થોડા આળા, ચીડિયા

પણ થયા છે) ન્યૂયોર્કમાં એમનાં જૂનાં લખાણાં, કાવ્યોનું પુસ્તક 'ઈશ્વર ચોર
સત' મળ્યું હતું તેમાં એક ખાજુ મૂળ હિસ્પાની પાઠ આપેલો એ વાંચતા
માત્ર અંગ્રેજી આડી વાટે વિશ્વમાં પ્રવેશેલી આપણી ચેતનાની મર્યાદાઓ અનુ-
ભવી હોતી. પશ્ચિમી દુનિયાને આપણે ફ્રાંસીસી લાષાના કાચમાંથી જોઈ હોત તે
અથવા ચીની મંદારીન પછી ખીજા નંબર બોલાતી હિસ્પાની લાષાના સંસ્કારે
પ્રમાણી હોત તે? અંગ્રેજીએ આપણી જીસ ને ચેતનાને બોલાતી કવિતાના
સંસ્કારોથી અળગા કર્યા તે સચચાયાં હોત? ખીજું તો ઠીક, અત્યારે મેક્સિકો
જતા એ સંસ્કૃતિના પહાડ જેવા અદ્વાનનો સામનો કરવાનું તો ન જ આવત.
અહીં આવતા મહેલો અનુભવ તે આ દેશ કે દક્ષિણ અમેરિકાની, મુખ્યત્વે
પૂર્વ-વસાહતી સંસ્કૃતિઓથી તદ્દન અણપ્રીછયા રહ્યાનો. 'ઇન્ડિયન' જેવા શબ્દના
સાધારણીકરણમાં આઝટેક, માયા, ઓપોટેક, મીકસ્ટેક, એલ્મેક એવી અનેક
પ્રજાઓ ને એક જ પ્રદેશની ખસોથી અધિક બોલીઓનો ખુડદો બોલાવી દેવાય
છે. વળી અમેરિકા દ્વિત્વે ને માધ્યમોએ પૂર્વ-હિસ્પાની સંસ્કૃતિઓનાં ખલિ-
ખાનોની પ્રથાને અતિશયોક્તિપૂર્વક ખર્ડલાવી દુનિયામાં એ પ્રજાઓની જંગા-
સિયતની જગ્ગર છાપ ફેલાવી છે કે સામાન્યજન એ સંસ્કૃતિઓની મહાનતાને
પૂર્વગ્રહ વિના પિછાણી શકતા નથી. મેક્સિકોની પૂર્વ-હિસ્પાની સંસ્કૃતિઓનાં
વિશાળ ખંડેરો હવે એ બધા જૂઠાણાંનો સામનો કરતાં આપણી સમક્ષ આવવા
લાગ્યાં છે. હિસ્પાની વિજેતાઓના હાથે નષ્ટ થયેલ ઈશ્વરતોના પાયા બોદ-
કામ કરતા ઠેરઠેર નીકળે છે. મેક્સિકો શહેરની મધ્યમાં જ એવા વિશાળ
ખંડેરો મળ્યા છે.

દીઓટીહવાકાનની કુંગરા જેવી ઈશ્વરતો અને રાજમાર્ગોની વિશાળતા વિશ્વના
સ્થાપત્યમાં અનેરી છે. આ પથ્થરનાં પગથિયાંવાળા ઈશ્વરતોની ગાળો પિરામિડો
જેવો પહોળો છે, પણ એમ રણપ્રદેશની રેતી સામે ઝૂમતા ખડકોની પાટો
નથી, પેટાળમાંથી જવાળામુખીની જેમ ઉપસતા પહાડોની કક્ષપના છે. ઓહાકાની
ખીણમાં ભયેલા મોન્તે અલ્પાનના ખંડિયેરોમાં પથ્થરોના ઘટ્ટો કશી નતના
ચૂના વગર માત્ર એકખીજામાં બેસાડી ખડકયા છે તે ધરતીકંપના આંચકા
ઝીલતા રસાયાં હશે? આખા મેક્સિકોમાં ચોમેર ઈશ્વરતોના ખંડિયેરો પથ-
રાયેલા છે તેમાં ચોરસ માપનો પ્રભાવ અછતો રહેતો નથી. પ્રધું બધું કોઈ
ચોરસ દુનિયાની ખગોળમાંથી ઉદ્દભવેલું લાગે છે. ઈશ્વરતોનાં ઘટ્ટોમાં કોરેલી
આકૃતિઓ, અહેરા ય એ ઘાટમાં ઘડ્યા છે તેથી પ્રધું ખૂણે પડે છે. પણ ખૂણાની
ધારને ઘસીને સાળી દીધી છે. જંગલો ને ખીણોના અકાટ વિસ્તાર તેમજુગરા ને

જવાળામુખી પર્વતોના અભેદ રૂપ ઈમારતો ને શિલ્પોમાં ઘૂંટાયાં છે, તેથી અહીં બધું વિશાળ પરિમાણે જ કહેવું છે. મહાકાવ્ય ત્રુડ કે અજગરની શૂંઘા વિશ્વરૂપને વરતવાની શરત છે. રસ હોય તો તે રોદ છે, સૌમ્ય ને યુગારના પ્રાધાન્યની કલ્પનાઓ આપણાથી અબાણી નથી. પરંતુ એલિફન્ટના શિવથી બમણાં-ચારગણાં શિલ્પસ્વરૂપોમાં રોદનો પ્રયત્ન ત્રતાપ વરતાય ત્યારે એ પ્રદેશની પ્રકૃતિનો પરચો થાય. સૂર્યને ભરખતી રાતને રોકવા પ્રતિબદ્ધ પ્રભુએ કુદરતના રૂપને પક્ષી-પશુનાં એકમેકમાં અટવાયેલાં અંગોમાં આલેખ્યું છે : એમાં હુનિયાને ડારો છે. એ શિલ્પની ભાષામાં ભારતીય અલંકરણ જેવી ભરપૂરતા છે, એમાં વનરૂપિત ને અન્ય જીવનસ્વરૂપો એકબીજામાં ગૂંથાયેલા, ગૂંઠાયેલા છે. અંદરથી ઉપસતાં, ઉભરાતાં એ રૂપોમાં સંહાર-સર્જનની રૌદ્રલીલા છે. તેથી એ અલંકરણોની ભાષામાં તારસ્વર છે : નાટ્યના ચહેરા-મહોરોના ત્રસ્તત્રસ્ત આકારો છે. એમાં તંગ ચેતનાની તીવ્ર અનુભૂતિ નિઃસ ક્રોધ આલેખાઈ છે. સ્થાપત્ય-શિલ્પોના આ રૂપની સાથોસાથ માટીનાં શિલ્પો-વાસણોની આખા દક્ષિણ અમેરિકામાં વ્યાપક પરંપરા છે. મેક્સિકોનાં ચરિત્રશિલ્પોમાં તો માટી હાથ ને હવા વાટે (આપણે ત્યાં થાય છે તેમ પ્રાણુસ્વરૂપે) ફલી હોય તેમ આકૃતિઓ રસભેર રચાઈ છે. વાસણોનાં રૂપમાં માનવી-પાશવી અંગોનો મેળાપ છે તેથી એનાં છિદ્રોમાં મોઢાં (ને કયાંક તો ત્રમૂળરૂપે શુદ્ધકાર પણું) ને હાથમાં હાથપગ ને બીજાં અંગોનો અનોખો, કયાંક અદ્ભુત વિનિયોગ છે. રોજબરોજના ઉપયોગના, પાણી-દારૂ ભરવા સાટે યનાવેલા એ પદાર્થોમાં સદા જીવનો વાસ એ પ્રભુની જીવનની જીંડી આસ્થાનું ચ દ્યોતક છે. પથ્થરનાં દેવસ્થાનોનાં રોદ ને માટીનાં ઠીલાંના સંવેદનશીલ, રસાળ રૂપમાં સંકૃતિના એ પૂરકરૂપની ઝાંખી છે. બીજાં રૂપ છે ટીપીટીપીને કે ધડીને રચેલા સોનાનાં શિલ્પના : એમાં કંયાંક પૂર્વકથિત બંને અંદોનો સમન્વય ઉપરાંત અલંકરણની એક આગવી તરાહ છે.

પરંતુ આ બધી તો હુતપ્રાયઃ પૂર્વદિશાની કળાની દેન. એને યાદખતારા ટેટલા ? કાન્તિના સૂર્યોદયે કળાકાર ત્રિપુટી ખોલે કલેમેન્તે ઓરોઝો, દિએગો રિવેરા અને ડેવીડ અલ્ફારે સિકવેરોએ એ પિછાણ્યું. સ્પેન (અને અમેરિકાની આડકતરી) ધૂંસરીમંથી છૂટેલા મેક્સિકો દેશની ચેતના પૂર્વદિશાની અને ઈસાઈ પરંપરાના હિંસ પરિરંભણુમાંથી જન્મી છે. પ્રકૃતિનો પ્રાચીન રોદ-કલ્પના અને ઈસાઈ શહાદતનો આદેશ અન્યોન્યમાં પ્રવેશ્યા તેથી. રોદનાં રૂપો રાજામાં પણ અલંકરણોએ જિરબધરોને આવરી લીધાં ને એમ પૂર્વદિશાની

એતના ઓપિતરૂપે હિસ્પાની હાથે હાર્યા પછી પણ જીવિત રહી, ખાસ કરીને તે
 એ બધાં ગિરજધરો ને તેનાં શિષ્યો સ્થાનિક પ્રજાએ જ ધડકાં તેથી. હિસ્પાની
 ઈસાઈ પરંપરામાં પ્રાચીન રોમ પરંપરાએ એની તંગચેતનાએ, આમેય નાટ્યા-
 ત્વકતા તરફ ઢળતી હિસ્પાની આકૃતિઓમાં, મેલોડ્રામાનું જોશ સીંચ્યું. ઈસુની
 વેદનામાં હિસ્પાની હાથે સમગ્ર પ્રજાની રાજાચેલી અસ્મિતાની ચાતના ઉમેરી
 એનાં જખમેને લોહીથી ચૂવતા, તરખોળ કર્યા. પશ્ચિમી નિસર્ગવાદના વાયરાએ
 મેક્સિકો કળાનો કખજો લીધો તે પહેલાં સ્થાનિક કળાકારોના હાથે ઈસાઈકળા
 રંગાઈ-રંગઈ ગઈ હતી. હિસ્પાની પરંપરાના સોનેરી વરખની ભરમાર એને
 છાવરતી હતી પણ એનાં મૂળ એટલા જાડાં જીતર્યાં હતાં કે નવો જુવાળ
 આવતાં જ ઉપરના પોપડા સરી પડ્યા. રિવેરા, ઓરોઝો, સિક્વેરા એ
 એતનાના વારસ હતા ઉપરાંત તેઓ દેશની લોહિયાળ ક્રાન્તિના સાક્ષી-સાથી
 હતા: સ્વાતંત્ર્યના સૂર્યોદયે સરકારે દેશની જલેર ઈમારતો આ કળાકારોના
 હાથમાં મૂકી ત્યારે એમણે મેક્સિકોના ઇતિહાસને આલેખતાં ચિત્રો દર્શ્યાં.
 ટીઓટીહ્વાકાન, ટેનોસ્ટીટલા ન ઓહાકાની ખીણ અને માયા પ્રદેશની પ્રજા
 અને સંસ્કૃતિ હિસ્પાની જુલમગાર કાતેજનાં સુવર્ણબૂખ્યાં ધાડાં ને ઈસાઈ
 ધર્મજનૂનીઓ સાથે ખેલાયેલા કારમા સંગ્રામ અને ત્યારબાદના અત્યાચારમાંથી
 જન્મેલી મિશ્ર પ્રજાની સંવેદનાને છતી કરતાં મહાકાવ્ય ચિત્રો એ ત્રિપુટીએ
 સજર્યા. રિવેરાએ તો એટલું (ને એટલું બીજું) ચીતર્યું છે કે જાણે કે જિંદગીને
 બધો જગત સમય ચીતરવામાં જ ન ગાળ્યો હોય! ખીચોખીચ ભરેલા આ
 દેશના લોકને, એમના ઉત્સવો, હાલચાલ, લુગડાંને એમેરથી સ્પર્શતી, ચાહતી
 એની દૃષ્ટિએ પૂર્વહિસ્પાની સંસ્કૃતિને લાડથી ગાઈ છે, 'વિન્જેતા' કાતેજને
 સિક્કિસિસમસિત ચીતરી ભાંડયો છે ને છેવટે માક્સની વાટે પ્રજાને સમાજવાદ
 ચીંધ્યો છે, ગવર્નમેન્ટ પેલેસમાં ત્રણે દીવાલે પથરાયેલ વિશાળ ભીંતચિત્રમાં
 મેક્સિકોના ઇતિહાસના તખ્તઓને અરચક આકૃતિઓ દ્વારા એકી સાથે સાંકળી
 આલેખ્યા છે. એની પત્ની પ્રેમિકા ફ્રીડા કાહલો સાથેના સંખંધ-પ્રકરણો
 ઉત્તેજનાથી ભરપૂર, રોમાંચક છે. એણે ફ્રીડાને અનેક ચિત્રોમાં, એકવાર ટીઓ-
 ટીહ્વાકાનના દાદપનિક બજારમાં પીળાં, ચૂંગારપ્રેરક ફૂલોમાં સજ્જ રમણી
 તરીકે કે ખીજે ક્રાન્તિનું આવાહન કરતા રાજામાં રમતી મૂકી છે. ફ્રીડાનો જીવે થ
 ઉત્તેજનાની ધાર પર જીવતો. એણે કરેલાં ચિત્રોમાં પોતાની (ને મેક્સિકો જેવા
 દેશની) મિશ્રચેતનાનાં પડ ઉખેળ્યાં છે. પોતાની જર્મન-હિસ્પાની માળાએ ઘડેલી
 જાતને એણે બે રૂપે બેઠેલી દારી છે જેમાં એકના હૃદયની નળી (કપડાં વાટે
 ખન્નેના હૃદય દેખાતા આલેખ્યાં છે) ખીજની નળી સાથે જોડાય છે તેને એક

કોડા કાતરથી કામે છે બધારે ખીજી નિયમ છે રિવેરાની ચિત્રરચનામાં પ્રાચીન
 કાળના અધઃકરણોનો અથવા એ અસ્થિગમની ચેતનાનો વિનિયોગ છે. એણે
 ઈટાલીના ક્ષીતચિત્રોને જેટલો મહત્તિ આત્મસાત કર્યા હતા તે રચનામાં ક્યૂબિસ્ટ
 તેમ જ પ્રસ્તિપદાદના સ્વરૂપોને પુરુષતાશ્રવેક અજમાવ્યા હતા. એના ચિત્રો
 સંવેદનાના અનેક સ્તરે પડવાય છે પણ કયા વેવલાવેડામાં સરી પડતાં નથી.
 જિલ્લાના, રમૂજ-કટાક્ષથી સ્પષ્ટ છે કેવી આદર્શો સિકવેરેસતા સંવેદનાકાન્તિના
 અંતઃવાતમાં હિઝરીને ચોપાઈ છે વાદળાઓના નડગડાટ અને વીજળીના કડાકા
 જેવા રમસપાટાઓમાં એણે કયડાપેલી પ્રભાના આતંનાઈ અને ફાસીવાડી
 સંહારેના હાથાકાડ નિરૂપ્યા છે એની પાયાણુ અને લોહ જેવી ધરખમ આકૃ-
 તિઓમાં હિઝળતા લોહીના ચતુ અને પાપાગ્રાહનો ગમિ છે વેલેસ ઓફ ફાઈન
 આર્ટસમાં શુભલાઓ તાડી દીવાસની જહાર પસી આવવી વિરાટ નારીના
 દેહમાં કાન્તિની નવી લોકશાહીનો દારૂગોળો ધરબ્યો હોય તેમ હાથે છે. એના
 નામે રચાયેલા મોલોદારમના વિશાળ નાટ્યજૂઠ્ઠી દીવાસોને એણે ધાતુના
 અધઃસિદ્ધ્યો અસે લાલસદેહ કાળારંગના વીજળી-સ્પર્શે અંતઃવાતમાં પહોં
 નાખી છે (અથવા ચિત્રોમાં સાક્ષીએ નાટક કરનાર કોનારની શી સ્થિતિ થતી
 હશે) જોરેઝકોનો અને સિકવેરેસની ચિત્રનિયામાં અંતર એટલું કે જોરે
 ઝકોતી આકૃતિઓમાં અશ્વલોહનો ભાર ઓછો છે, એમાં ચંપ્રનિયાની ધર-
 ધરાટી અને તારસ્વરિત ખૂમશિલ્પોને અદ્વૈ સંઘર્ષની માનવીયતા પર જોર છે.
 આમ તો બન્નેના ચિત્રોમાં સંવેદના હપરાછાપરી થાય છે, પણ જોરેઝકો જોડ
 કલ્પનાને વિષયવસ્તુમાં લાડવમાં ધરખવા દેતો નથી. પૂર્વરેનેસાના ઈટાલિયન,
 ખાસ કરીને જ્યોતોનાં ક્ષીતચિત્રોની નરવી નમનીયતા એની રૂપમિમૈતિને
 યુગ્ટ કરે છે. એના જ્વલન આકાશખારમાં એ ઈમારતોને એણે યાવાગ્રાહમાં
 થસટી નાખી છે. સરકસી મહાલયનાં વિશાળ સોપાનો ચડતાં, કાન્તિકાળે શુભાખી
 નાખૂદ કરવાનું એકાન કરતો વિરાટ, વિશ્વવી પાદરી હિઝગેળો આવના-જના
 લોક પર વાદળ જેવા જોરેનાઈ રહે છે. ચપરાતાં મહાનોમી કીતરમાં આવી-
 આવડી આકૃતિઓ વિશ્વમાળાએ જ દોરઈ હશે જોરેપીસીઓ કમાન્યાસના
 અમરધ્વજ ગિરબધરની જતો, કમનો ને દીવાદોમાં એણે લોખંડી પૂતળા
 જેવા હિરુપાની ચાળકતઓ-એમના તાળને આશરે લોહિયાળ કોસ જીંચકી
 વીલા મોઢેઆગળ ધમતો કોતેઝ, અખર્તરિયા સૈનિકને લોડાના પાડા અને ધવ્યેના
 દુમ્મટમાં દોઝખની આગમાં હોમાતા જીવ એટલા જોરથી ઠાસ્યા છે કે આખી
 ઈમારતની સિક્કલ બલદાઈ મઈ છે યોગાનુયોગ એ સાજો ઈમારતના પાછલા
 સાગે જોશનમાં લીલા સેમ્પસન ભરતનાટ્ય કરતી હતી ત્યારે અદરના અચ્ચાળે

અજ્વલિત ધુમ્મતની છતમાં ઓરોઝકોનો જ્વાળામાં લપેટાયેલ અદનો ઈન્સાન પણ લક્ષ્યકર્મક દેખાઈ જતો હતો. એ સિવાય યુનિવર્સિટીના ઓડિટોરિયમની હીલાલે નિરક્ષર સમુદાયની સીસો વચ્ચે ચોપડે આંગળી સીંધતા સાક્ષરો સીતર્યા છે. ધુમ્મતની અંદર અવળા લટકતા માણસનું માથું ને પ્રાંસળાં ખોલી કુદ્ધિ અને હૃદયના ઊંડા આવાસો નિર્દેશ્યા છે. પરંતુ એનું સૌથી પ્રભાવશાળી ક્રમ છે પ્રિમેરેટરી સ્ફુલ્લતા ત્રણ માળની પરસાળ અને અન્ય હીવાલો પર. પગથિયે ચડતા વચ્ચે આવતી હીવાલ પર એણે મેકિસકોની નિયતિ જેવાં ત્રણ પાત્રો દોર્યા છે. ડાબે ગોરો, દાઢીવાળો, (માઈકેલએન્જેલોની ટબે) આદમની યાદ આપતો નગન પુરુષ, જમણે બેઠેલી ઘુબટાંગી પૂર્વહિસ્પાની નારીને એક હાથે ઝાલી ખીજ હાથે વાર છે. એ પડછંદ પુરુષના પગે મોંબેર ઢળેલા યુવાપુરુષના હાથ પર મહાકાવ્ય આકૃતિનો પગ છે. હિસ્પાની અને પ્રાચીન સંસ્કૃતિના એ સૂતેલા સંતાનની નીચે ગોખલામાં મેકિસકોના કલ્પવૃક્ષ થોરના વાઢેલાં પાન વધતાં દેખાય છે. અન્યત્ર હીલાલે યુદ્ધ ચડતા ખેડૂસૈનિકોના વાંસા અને કારતૂસના પ્રટામાં ત્રિપ્લવી દારૂગોળા ઠાંસ્યો છે, માની વદાય લેતા સૈનિકો કે ગાંસડા-ચોટલાં લઈ નીકળી પડેલા શરણાર્થીઓ સામે રંગરાગરત શ્રીમંત વર્ગ આલેખી વિરોધાભાસની પરાકાષ્ઠા તરફ આંગળી સીંધી છે.

રિવેરા, સિકવેરોસ અને ઓરોઝકો ત્રિપુટીનાં ચિત્રોમાં વિષયવસ્તુનું જોર ઘણું છે પણ એ જ એની પ્રજાવકતાનું કારણ નથી (વિપ્લવનાં વેવલાં ચિત્રો 'કરનાર' કલાકારોનો વર્ગ ક્યાં જાણીતો નથી?) પણ એમાં ચિત્ર શીતિની સંકુલતા અને કલ્પનાનું ઋતુ પણ સચવાયાં છે તેથી. જમ રિવેરાના ઘણાં ચિત્રોમાં પ્રાચીન પૂર્વહિસ્પાની કળાના અલંકરણનો સુપેરે વિનિયોગ છે તેમ ઓરોઝકો અને સિકવેરોસમાં માનવીયરૂપની જળરમાની છે. એમ લાગે છે કે આ અમેરિકન કળાકારોનું પેટ ઘણું મોટું હતું : એમની દૃષ્ટિ સમુદાયોની સ્પષ્ટને સમાવવા નેટલી પહેાળી ને વીજળીની ધાર જેવી તેજ હતી : એ ઘણું સમાવી-પચાવી શક્યા હતા. બે આંખમાં ન સમાય એવાં ભીંતચિત્રોના પટ અને એમાં ગુરુ ગતિએ વીંઝાંતી આકૃતિઓ. અંહી બંધે નાટ્યની પરાકાષ્ઠા તેમ જ મેસોડોમાંનો મંહિમા છે : અન્ય દેશોની સંવેદના એ ખમી શકે નહિ. પશ્ચિમે વિશ્વની કળાયાત્રામાં એની ખચકાતી નોંધ લીધી છે : આપણા દેશ-ભાંય એની જાણ બહુ ઓછાને છે. સતીશ ગુજરાલ મેકિસકોથી એ કળાનું ઈર્ષ્ય સ્વલ્પ હતા ને ભારતનો ભાગલાંની ચાતના એ શૈલીમાં મારો હતી. પણ પ્રારંભના અધ્યાયની એ જવાબોઓથી એમની કળા હવે ખૂબ આંધે નીકળી ગઈ છે.

વીસમી સદીના ઇતિહાસમાં ક્રાન્તિએ સર્જનાત્મક ચિત્રરૂપ લીધાનો દાખલો અદેકો, અનેરો છે. સમાજવાદી રાજ્યનામાં કળાને કામવાળી જેવું સ્થાન મળ્યું તે આપણે જાણીએ છીએ : એ પરિચેક્ષમાં 'અહીં' ચિત્રે 'વીજનરી' થઈને ક્રાન્તિ ને સમાજને રાહ ચીધ્યા છે તે ઝોછી દેન નથી. વળી સરકારી મકાનોમાં, બદલાતી ગરકારોના સરદારો સમગ્ર જનસમુદાયને ઢોરના ટોળાની જેમ હાંકવાના નિશ્ચયો લેતા હોય ત્યાં જ, એની દાવાલો પર વિપ્લવી દાવા-નળ જેવા આ ચિત્રો રોજબરોજ ચિમકી આપે છે. મેક્સિકોની સુપ્રિમ કોર્ટના મકાનમાં ઓરોઝકોએ અન્યાયની વિભીષિકા ચીતરી છે કે જેથી એના પ્રાંશુમાં દાખલ થતો વકીલ ને ન્યાયાધીશ આડું પગલું ભરતો અચકાય (હેલ્ડે છેલ્લે વધના જતા મવાળ વર્ગના ને અમેરિકા દબાણને કારણે એ ચિત્રો પૂરા કરવા દેવાયા નહોતા એ પણ સૂચક ઘટના છે). કળાકાર ચિત્ર કરે તો રૂપતિના તુલકને વશ રહે ને રૂપાપિત હિતોની ભાટાઈ કરે તો જ કામનો નહિતર નકામો એવું સમાજવાદી ને મૂડીવાદી સાંધાતાઓ માનતા-મનાવવા માંગતા હોય છે. ઓરોઝકોની સૃષ્ટિમાં એ સાંકડા સમાજવાદી સરમુખત્યારોની, ફ્રાંસી-વાદી હત્યારાઓની લગોલગ ઝાડવણી છે તેથી એ કોઈ રાજસરણીનો નહિ પણ રાજરમતમા રહેંસાતી પ્રજાનો સાથી બનવાનું વધુ પસંદ કરે છે તે સ્પષ્ટ થાય છે.

મેક્સિકોની ભીતચિત્રકળા એ કળાકાર ત્રિપુટીના ગયા પછી વિલયને પાંથે વળી, આવી કળા ક્રાન્તિના જુવાળમાંથી જ પ્રગટેઈ આજના આતંકિત સમયને એ અનુરૂપ નથી ? મેક્સિકોમાં છેલ્લાં ચાળીસ વર્ષમાં આંતરરાષ્ટ્રીય કળાનાં પગરણુ થયાં ત્યારથી ભીતચિત્ર પરંપરાનો રાષ્ટ્રીય જુવાળ મોથો પડ્યો, એ આંતરરાષ્ટ્રીય અભિગમનો પ્રણેતા તે રૂઝીનો તામચો. એ શ્રીમંત કળાકારે દેશ પરદેશનાં, વિશેષ તો અમેરિકા ને પશ્ચિમ યૂરોપનાં કળાકારનાં ચિત્રો વસાવી દેશને અર્પણ કર્યાં તેનો સંગ્રહ મેક્સિકો શહેરમાં મુકાયો છે. મેક્સિકો કળાએ પશ્ચિમ સાથે હોડ બકી હેય તેમ એ આંતરરાષ્ટ્રીય ધારામાં અખતરાપાંથે વળી છે. તામચોએ પોતાના વતન ઝોહાકાની પૂર્વહિસ્પાની કળાનો ય સંગ્રહ કરેલો એ પણ હવે તે જ ગામમાં સંગ્રહિત છે.

હમણાં ફરી પૂર્વહિસ્પાની સંસ્કૃતિઓ વિશેની નવજાગૃતિના મંડાણ થયાં છે. કેટલીક પ્રજા નાહુલ જેવી પુરાણી ભાષા-સંસ્કૃતિને સાચવવા પ્રવૃત્ત છે, અને કયાંક કયાંક પ્રાચીન ધર્મપ્રણાલીઓ અને કર્મકાંડનું પ્રચલન થયાના સમાચાર મળે છે. ઝોહાકાની શાળાઓમાં, યુનિવર્સિટીમાં અપોટેક ભાષા લખા-

વવાની પહેલ થઈ છે. મેક્સિકો શહેરમાં હિસ્પાની સંસ્કૃતિ વિરુદ્ધ જાહેરમાં
 ખોલતા-આંદોલનકારી પણ દેખાઈ જાય છે. ઓક્ટોવિયો પાઝનાં કાવ્યો ને
 ભીતિચિત્રકારોનો જિંદગીભરનો સંઘર્ષ ધણીને એ દિશા તરફ ખેંચે છે :
 રિવેરા અધ્યક્ષ હતા તે કળાશાળા સાન કાર્લોસમાં ભણાવતો એકુવાર્ડો લોપેઝ
 લીમસ ભીતિચિત્ર પરંપરાને પુનર્જીવિત કરવા થનગને છે. શહેર બહાર એણે
 વિશાળ જમીન ખરીદી છે. ત્યાં એ નવી શાળા શરૂ કરશે : દુનિય ના સહ-
 વિચારી કળાકારોને નિમંત્રણ છે. એકુવાર્ડો સાથે મેક્સિકો શહેરમાં આવેલાં
 અનેક ભીતિચિત્રો જોયાં, ગ્વાદાલુપારામાં ઓરોઝકોના સાથી જર્જર કળાકાર
 હજુ કળાશાળામાં ભણાવે છે તેમનો મેળાપ થયો. કહે ઓરોઝકો મોટી
 માંઠીના છેડે પીંછી બાંધી દૂરથી દોરતા. સાથીએ ની અમુક પ્રકારની સહાયતા
 સિવાય બધું જ જાતે જ ચિતરતા. જાંચા શામિયાણું ચડી દીવાલો ને
 ધુમ્મટની છત પર સતત કાર્યરત રહેતા. કળાશાળામાં જો કે ઓરોઝકોની
 કળાના પડયા ય દેખાયા નહિ. એ બધું હવે આજની પેઢીથી દૂર આવે
 ઠેલાયું છે. મારા જેવા કે પરદેશના પ્રવાસીઓને એ આકર્ષે છે. ઓહાકામાં
 વડોદરા વરસ ગાળી ગયેલ ખિલ્લતો રહે છે : નાનકડું ગામ, જાંચાં મકાનો
 નહિવત, કાઠિયાવાડના ગામ-ગામડાંનો ભાસ થાય. ચોમેર અપોટોક ને અન્ય
 પ્રજ્ઞતાં ભાતીગળ કપડાં દેખાય. ગામના એક ખૂણે આપણી શુદ્ધરવારી જેવું
 વિશાળ બનર. એમાં ભાત ભાતની પારંપરિક કારીગરીનો ઢગલો : સાથે
 સિન્થેટીક પદાર્થોનો ય પાર નહિ. હું હતો તે અરસામાં મરેલાંને સંભારવાનો
 દિવસ આવ્યો : આ ઓહાકાની વિશિષ્ટ પરંપરા છે : કદાચ પૂર્વહિસ્પાની
 ઉત્સવ હિસ્પાની-ઇસાઈ સંસ્કૃતિમાં વણાઈ ગયો છે. તે દિવસે મૃત્યુ પામેલા
 કુટુંબીના નામે ભાવતાં ભોજન-પકવાનન રંધાય ને ધરના ખૂણે ફેલ, પાન,
 રોટલા ને સાકરની ખોપરી વ. થી શણગારેલા ગોખલે ધરાય : અર્પણતર્પણના
 દેખાવની ઘેરઘેર હરીફાઈ થાય ને લોક જોવા ય નીકળે. રાતના દીવાઓ લઈ
 કબ્રસ્તાને ટાળાં ભિમટે, પરલોકવાસીને ભૂલમાં કે બાણીને દીધેલાં દુઃખની
 માફી માગે, એમને ભૂલી નથી ગયા એની યાદ આપે ને અર્પણ કરેલા એમનાં
 ભાવતાં ભોજન આરોગ્યવા પ્રાર્થના કરે, પ્રજ્ઞ ભારે ધર્મિષ્ઠ. રસ્તે જતા કોઈ
 પણ પવિત્ર સ્થળ દેખાય તો હાથ ને છાતીએ ક્રોસનું ચિહ્ન કરે. ગ્વાદાલૂપેની
 ચમત્કારી માતા મેરીના ગિરબધરમાં તો ઘૂંટણિયે ચાલી આવેલા ભાવિકો ય
 મળે. ખિલ્લતોની સંગાથે ગિરબધરો, ખંડિયરો જોયાં. ભારતથી એ એટલો
 રંગાયો છે કે વાત કરતા ધરાતો નથી, પણ ઓહાકા ગામમાં થોડા અંતરંગ
 મિત્રો સિવાય, એની ભારતવાર્તા સાંભળનારાં બહુ ઓછાં છે.

મેડિસાઈથી હુસ્ટન વિમાનો-મથકે 'ઉત્તરતા અધિય અનુભવ થયો તેય ટાંકું'. અહીં ધર્માગ્રેશનના અધિકારીએ અને રોકથો, ટિકિટો લઈ લીધી ને પ્લેનમાંથી સામાન ઉતરાવ્યો. કારણ જાણવાની મારી વિનંતિ એમણે મલ્લા તલ્લા કરવામાં કોઠી વિલાળ કર્યો ને એટલી ચારમાં ન્યૂયોર્ક જવાનું મારું વિમાન ઉપડી ગયું. બધા મુસાફરો ગયા પછી મારો સામાન બોલાવી ફરેમવા લાગ્યા ત્યારે સમજાયું કે તેઓ કયાંક અને માલક દબોળો વાહક-સમજી બેઠા છે : પછી સ્માગ્રેશન કાડમાં રોહિત શાહનું સરનામું 'ઓહ રાઈફ્સ ડેમ્પ' છે તે આપું હતું એટલે એમના ધધાની પૂછપરછ કરી, કમ્યુટર સોફ્ટવેર-વાળા મિલનસાર રોહિતભાઈના ધધાને-અમેરિકા ને ન્યૂયોર્કની પ્રાંતએ પાડેલા રસ્તાના નામમા રહેલ 'રાઈફ્સ ડેમ્પ'ને આધારે-આ બુદ્ધિનું દેવાળું ફરેલો અફસરી કશાક આતંકવાદમા ભેરવવાની ચેષ્ટા કરતા હતા. મેં કહ્યું, કલકાક બેસાડી રાખ્યો એના કરતાં પહેલેથી જ બધું પૂછા સીધું હોત તો મારું વિમાન પકડી શકાત. પણ સરકારી અધિકારી (કહે છે, અહીં રંગભેદનો પ્રભાવ છે ને પરદેશીઓ, વિશેષ તો એશિયાઈ મુસાફરોની કનડગત યાચ છે) થેતાનના સામ્રીતો થવાની તાલીમ પામેલા. માયાફૂટ/કેટલી કરાય ? મારા બચકામાંથી એમને ઓકટાવિથેનના સંગ્રહમા જલકાતા માલક કાચ દ્રવ્યની ગ્રધ આવી નહિ ને મેકિસકન ક્ષીતિચિત્રકળાના મહાગ્રંથમાં જાપેલાં વિભવની ચિત્રોમાંથી 'કશુ' રફોટકે જડયું નહિ ત્યારે અમેરિકામાં પુનરાગમનની છૂટ મળી, મિત્ર સ્વામી નાથનને-સાન આન્તોનિયોના મથકે આથી કપરો અનુભવ થયેલો. હાંખા વાળ, અબ્બો ને લુ'બી પહેરતા અલગારી કળાકારને-આ ફાસીવાદી દલાલોએ પળખ્યા હતા. હું પણ એ દુઃસ્વાનનો ઓધાર ઝોઢી અમેરિકામાં 'પાછો જીતવું' છું.

ન્યૂયોર્કમાં મિન વિદ્યાની આનંદ સારાભાઈ ક્ષાથે 'સોહો'ના આર્ટગેલેરી-ઓમાં ફર્યો : બધું લગભગ રસહીન, ધવાયેલું નેત્રા મળ્યું. છેવટે વોલ્ટર દ મારીઆના બે કળા પદાર્થોનાં સંગ્રહો જોયા. કહે છે કાંઈએ એ પારિવેશિક ઇન્સ્ટેલેન્શન્સ સદા માટે સંધરવા અદળક નાણાં ખર્ચ્યાં છે. એકમાં સો એક ફૂટ વિચાળ ચોરડામાં થોડા થોડા અંતરે ચક્રચકિત પિત્તળની પાટો ફરશ પર જોડતી પ્રકાશથી ગળહળાં કરી છે, 'મીનોમલ', પારિવેશિક કળા અહીં નિર્વજ પ્રદર્શિત થઈ છે બીજી, ઉપરના માળે પચાસેક ફૂટના એકે થ ડાઘ વગરના શ્વેત ચોરડામાં ફરશ પર દોઢેક ફૂટ જીઓ કાદવનો કાળો જલ્થો આપ્તો બેલે-રીમાં લયો છે. એ કાદવને લીનો રાખવા અદર ઝીણા, યાત્રિક કુવારા ગોઠવ્યા છે અને ઉપર સફેદ દીવાલો અગમગવવા દીવાની પુ'જ, નેતાર બધાં

ખહાર રહી કાળા કાદવની લીલા માણે. આનંદની અમેરિકી મિત્રે એક તરફ વાર નેયું હતું અને એ એનાથી એટલી અંતર્ધ કે વારંવાર યાદ કરતા હતા. અમેરિકાનું આ મારું છેલ્લું કળાદર્શન હતું.

ઇન્દિરા ગાંધી એરપોર્ટ પર ઊતરતા ફરી વિશાળ ભીંતચિત્રો (અરબર તો પાટિયા પર દોરી ભીંતે લગાડેલા) નેતાં મેક્સિકોની ઝંઝાવાતી હીવાલો ફરી સાક્ષાત્ થઈ અને એનો લબ્ધકર્તા જ્વાળાઓમાં સ્થાપત્યના પ્રપંચને કુર્નિશ બળવતાં વરવાં ચિત્રો ભડકે બળ્યાં.

પૂરું કથું એપ્રિલ ૨૫, ૧૯૮૮, વડોદરા

રમેશ એચ

સિતાંશુ યશશ્વચન્દ્રની સર્ચિયત સૃષ્ટિમાં ડોકિયું

આધુનિક ગુજરાતી કવિતાનું જે મોટું આદોલન સુરેશ જોષીએ શરૂ કર્યું તેના પરિણામે ગુજરાતી કવિઓ સામે ધણી નવી દિશાઓ ઊધડી. પણ અજણ્યા માર્ગે વિશ્વાસપૂર્વક આગળ વધવાની હિંમત અને હિકમત બધામાં ન હોવાથી, કવિતાની નવી ધારાઓ વિષેની પુખ્ત સમજના અભાવે, સર્જક-તાનો અંતઃસ્રોત બહુ પ્રાણવ ન હોઈ તે કારણે, ક્યારેક જૂની-નવી કાવ્ય-વિભાવનાઓ વચ્ચે પસંદગીની અસમજસ નડી તેથી-આમ વિવિધ કારણોમાંથી ઠાઈ એક કે એકાધિક કારણો એકાધિક કવિઓમાં ભેગાં થવાથી ધણાંય સાહસ કુવિંત પુરવાર થયાં, કેટલાંક માત્ર જૂની ધારા પ્રત્યે હાસ-પરિહાસની ક્ષુલ્લકત થી આગળ ન વધી શક્યાં, અને કેટલાંક માત્ર અધૂરિયાં-અધકચરાં અનુકરણો થઈને અટકી પડ્યાં.

સુરેશ જોષીના આદોલનની પેદાશ રૂપે, પણ તેમના પડછાયા રૂપે નહિ એમ, જે આધુનિક ગુજરાતી કવિઓ નીપજ આવ્યા તેમાં મુખ્ય ગુલામ-મોહમ્મદ શેખ, રાવજી પટેલ, લાલશંકર ઠાકર અને સિતાંશુ યશશ્વચન્દ્રને ગણાવી શકાય. રાવજી અકાળે અવસાન પામ્યા ગુલામમોહમ્મદ ધણું ઓછું લખે છે. લાલશંકર અને સિતાંશુ પ્રમાણમાં વચારે સક્રિય છે. બેય વચ્ચે કેટલીક બાબતમાં કેટલુંક સામ્ય હશે, પણ ભિન્નતા ધણી છે. બંને ગુજરાતી ભાષામાં આધુનિકતાના આદોલનની જ નીપજ. સુરેશ જોષી મોટે સર્જક ખરા, પણ એમને ધણી નવી ભોંય ભાંગી હતી, નવી સમજ ફેલાવવી હતી એટલે એમની પ્રવૃત્તિ વિવેચનની દિશામાં વધારે ફટાઈ. એટલા પાઉન્ડ જેવો સાહિત્યધર્મ એમણે વિશેષ નિસાવ્યો. પરિણામે સુરેશ જોષીના આરંભ પછી આધુનિક

ગુજરાતી કવિતાને નવી પ્રયોગશીલ વિધામાં વિકસાવવાનું કામ એક તરફ લાલશંકર દ્વારા ચાલ્યું તો બીજી તરફ સિતાંશુએ આ કામ આગળ વધાર્યું. સિતાંશુને એક-ચોક્કસ પ્રકારની કાવ્યવિભાવના, એક સમજપૂર્વકના એસ્થેટિકને ગુજરાતી કવિતામાં લાવનાર તરીકે આપણે ઓળખવાના રહે છે.

ગુજરાતી કવિતાનું નવસંસ્કરણ કરવામાં સિતાંશુએ બે-ત્રણ બાબતો પર ખાસ ધ્યાન કેન્દ્રિત કર્યું, એમાં સૌથી મહત્વની બાબત છે ગુજરાતી કવિતાને અતિવાસ્તવ અથવા પરાવાસ્તવવાદી વળાંક આપવાની. પરાવાસ્તવવાદી કાવ્ય-વિભાવનાના જ સાગ તરીકે કાવ્યમાં અર્થથી બહાર જઈ કેવળ શબ્દનાં ધ્વનિમાં રાચતી ધ્વનિ-કવિતા (sound poems) શું હોઈ શકે તેનું નિદર્શન એમણે કર્યું. આમ તો વિશિષ્ટ ભાષાકર્મની વિભાવનાને અનુસરતી એમની કવિતામાં ધ્વનિસંયોજનો દ્વારા જ સંવેદનને પામવાની પ્રવૃત્તિ સર્વત્ર ચાલતી જ રહે છે. તેમ છતાં “હોચી મિન્હ માટે એક ગુજરાતી કવિતા” અને “ચે ગૂવેરા માટે એક ગુજરાતી કવિતા” એ કૃતિઓ દ્વારા અથવા લગભગ સંપૂર્ણ નિરપેક્ષ, માત્ર શબ્દધ્વનિને જ પ્રયોજતી ટેકનિકનાં નમૂનેદાર ઉદાહરણો એમણે આપ્યા છે. “લગભગ અર્થનિરપેક્ષ” એટલા માટે કે એમાં પ્રત્યેક ખંડ સાથે જે વિવરણાત્મક પેટાશીર્ષકો એમણે પ્રયોજ્યાં છે તે દ્વારા નિરર્થક લાગતા ધ્વનિઓમાંથી આછા અર્થસંકેત સાંપડે છે. સિતાંશુની કવિતાનું ત્રીજું લક્ષણ આપણી પૌરાણિક મિથને વિષય બનાવીને એમાંથી નવા અર્થસંકેતો પ્રગટાવવા તે. અને આ બધું કરતાં કરતાં પણ આધુનિક ગુજરાતી કવિતાએ પ્રગટ કરેલાં બીજા અનેક વલણો-લક્ષણો તો કવિતાની નવી ટેકનિકનાં અનિવાર્ય અંગો રૂપે આવે જ આવે. દા. ત. જંદાબક્ષતામાં અટવાઈને કૃત્રિમ બનતી કાવ્યભાષાને અછાંદસનાં વૈવિધ્યપૂર્ણ લઘાવર્તનોમાં ઢાળવી, જરૂર પડ્યે કેવળ ગદ્ય પ્રયોજવું, ભાષાને એના રૂઢાર્થની સીમાનું ઉલ્લંઘન કરાવવું, મધ્યકાલીન જંદો અને કથનશૈલી પ્રયોજવી-અને આ બધાંના પરિણામે કવિતાના વ્યક્તિત્વનું પૂરેપૂરું metamorphosis સ્વરૂપાંતર સાધવું. આધુનિકો તો કવિકર્મ એટલે કેવળ ભાષાકર્મ જ એવું પ્રતિપાદન કરે છે. સિતાંશુને એવા સૂત્ર માત્રથી સંતોષ નથી, એ તો ભાષાના સિદ્ધાંતનું એક સંપૂર્ણ ભાષ્ય આપે છે. એમણે પશ્ચિમના અને આપણા એસ્થેટિકસનેા ઉલનાત્મક અભ્યાસ કરીને ભાષાના માહાત્મ્યને સ્થાપ્યું છે. ‘રમણીયતાનો વાગ્વિકલ્પ’માં એમણે જે કામ કર્યું છે તે આપણા સૈદ્ધાંતિક વિવેચનની મોટી ઘટના છે. આપણે ત્યાં વિવેચનને નિમિત્ત અને નામે ધણું પુનરાવર્તન,

પિસ્ટપેથલુ, અનુકરણ, વિચારવિસ્તારનું કામ થઈ શકે છે. પૂર્વસૂચિઓને આધારાલ્પને કોઈ મૌલિક સ્તરનો સિદ્ધાંત સ્થાપવાના પ્રયત્નો શોધવા પડે તેમાં રમણીયતાનો વાગ્વિકલ્પ દાઘકાળ પર્થોત સંજારવાનું પુસ્તક બની રહેશે.

સિતાશુએ ગુજરાતી કવિતામાં પરાવાસ્તવવાદી વલણો પ્રગટાવ્યાં એમની અનેક કૃતિઓ આવળ "સર્ચિયલ" એક વિશેષલુ એ પ્રયોજતાં રહે છે. દા. ત. "એક સર્ચિયલ સદા", "મૃત્યુ : એક સર્ચિયલ અનુભવ", "મનુ, યમ અને જળ : એક સર્ચિયલ પુરાણકથા", "દા. ત. મુખર્ષિ : હમાંતીની તપાસનો એક સર્ચિયલ અહેવાલ", "વર્ગો વિશે એક સર્ચિયલ ગીત", "મારા જન્મપુનર્-મેનું સર્ચિયલ કવ્ય", "કાળું હળ : એક સર્ચિયલ મરશિયો", "મોઝો-લો-દો : એક સર્ચિયલ અકસ્માત". જ્યાં આનું વિશેષલુ ન પ્રયોજ્યું હોય ત્યાં પણ કાવ્યમાં સર્ચિયલ લક્ષણો સ્પષ્ટ જોઈ શકાય છે.

તો પ્રથમ એ થાય કે આ સર્ચિયલિઝમ શું છે? આ સંદાનો 'ગ્રોર'નિક દાયકાઓમાં યુરોપીય-વિશ્વકલા અને સાહિત્યકલા—અને તેમાં મુખ્યત્વે કવિતા—પર જેનો ધણો પ્રભાવ પડ્યો તે દાંદાવાદના પ્રયોજાઓ વિસ્તાર આપે, માસેદ જોકે, હમણે બાલ'વ' અને ચિત્રકારો હાન્સ આપ, માસેલ'દ શેપ, ફાન્સિસ પીકાબિયા જેવાઓએ પરંપરા સામે વિદોહ, આક્રમણનું વલણ અપનાવ્યું. પરંપરામાંથી મુક્ત થવા માટે એનો વિધે'સ કરવાનો કાયકમ આપ્યો. somethingની જગ્યાએ nothingનો મહિમા થયો.

No more painters, no more writers, no more musicians, no more sculptors, no more royalists, no more imperialists, no more anarchists, no more socialists, no more Bolsheviks, no more politicians, no more proletarians, no more democrats, no more armies, no more police, no more nations no more of these idiocies no more, no more, NOTHING, NOTHING, NOTHING પૂણે નકારાત્મકતાના મહિમાગાનમાં બધી જ સ્વીકૃત સંસ્થાઓને બેવકૂફીએ -idiocies- ગણવામાં આવી છે. માત્ર શેપ જે રહે છે તે NOTHINGનો સ્વીકાર થયો છે. બે વિશ્વયુદ્ધોની વચ્ચેના ગાળામાં જે વૈશ્વિક પરિસ્થિતિ યુરોપના માનવીએ અનુભવી તેમાં સર્વત્ર, સર્વવસ્તુમાં એને હતાશી, અંધકાર, અસારતાનો જ અનુભવ થયો અને કોઈ વાતમાં કોઈ અર્થ ન જણાયો ત્યારે બધાનો 'ઈન્કાર, સિંરસકાર' કરવાનું વલણ જન્મ્યું. દાદા-વાદમાં આપણને એ જોવા મળે છે એટલે જ દાદાને કોઈ વસ્તુ કે વિભાવ ગણાવવાને બદલે માત્ર એક સાવ-ક' state of mind—મનની એક અવસ્થા

મળ્યાવાય છે. પણ સર્વકંઈના ઈનકાર-તિરસ્કાર કરવાની મનઃસ્થિતિમાં આંદ્રે
 પ્રેતોં જેવા દાદાવાદીથી ઝાઝું ન રહેનાયું. એમણે દાદાવાદીથી છેડો ફાડ્યો.
 વિદ્રોહ, વિડંબના, પરિહાસમાત્રમાં કલાકૃતિ અટવાઈ જાય તેવો દાદાવાદી
 અભિગમ પ્રેતોંને મંજૂર ન હતો. એમણે સર્ચિયલિઝમનો વિચાર રજૂ કર્યો.
 આ શબ્દ તો એમને ફ્રેંચ કવિ એપોલિનેર પાસેથી મળ્યો, પણ એની આસ-
 પાસ એમણે એક પોતીકી વિભાવના વિકસાવી 'Dada is a state of mind'
 એમ કહેવાયેલું. સર્ચિયલિઝમને જે ભરાખર સમજાયે તો એમ કહેવું પડે કે
 Surrealism is a subconscious state of mind. આને subconscious
 વિશેષણ લાગે. તેનાથી સંપૂર્ણ નકારને બદલે કશુંક વિધાયક તત્ત્વ પુરસ્કૃત
 થતું હોવાનું સમજાશે. અવ્યેતનની અવસ્થાઓને આપણે નિરર્થક નહિ
 કહી શકીએ. એમાં અન-અર્થનો જે આભાસ જોવો થાય છે તેના મૂળમાં
 પહોંચીએ તો કંઈક ગુણ અર્થતત્ત્વ જણાય. આ ભૂમિકા લઈને પ્રેતોંએ
 ૧૯૨૪માં એક ઢંઢેરા રૂપે સર્ચિયલિઝમનો વિચાર સમજાવતાં 'કલ્પ' કે
 ધુલ્લિ, તર્ક, નીતિ, સામાજિક મૂલ્યો ઇત્યાદિથી નિરપેક્ષ રીતે ચિત્તમાં સ્વયંભૂ
 પ્રગટતા તરંગો, કલ્પનશ્રેણીઓ, સ્વેરપણે ઉદ્ભવતા વિચારો એ લાગે છે તેવી
 અવાસ્તવિક બાબતો મૂળમાં નથી. કારણ એમનાં મૂળમાં વાસ્તવ કરતાં ય
 સવાયું વાસ્તવ એટલે કે પરાવાસ્તવ પડેલું હોય છે. ફોઈડે અવ્યેતન મનનાં
 સંચલનો અને એમની પાછળ રહેલા વાસ્તવિક અનુભવોના આધારની સીમાંસા
 કરી જ હતી. એ જ વસ્તુને સંચાર કલામાં સહજપણે થવા દેવો જેથી સાહિ-
 ત્યિક કૃતિ-textની રચનાપ્રક્રિયામાં કવિનું અભગૃત-અર્ધઅભગૃત ચિત્ત, એની
 સુષુપ્ત એતના સ્વતઃપ્રવૃત્તિ કરવા મુક્ત હોય. એવા સ્વતઃસંચલિત automatic
 સર્જનમાં ચિત્તમાં જાડે જાડે ચાલતી અનવધિ-નિરવધિ ઘટનાઓ ભાષા દ્વારા
 અભિવ્યક્તિ મળે ત્યારે ભાષાને પણ એના રૂઢિગત ઉપયોગ કે વ્યવસ્થાથી
 મુક્ત-નિરપેક્ષ રીતે પ્રગટવા દેવી પડે, અલખત, રૂઢ પરંપરાને પડકારવાનો, તર્કબદ્ધ
 વિચાર કરવા અને વ્યક્ત કરવાની રીતનો, સામાજિક રૂઢિઓ, શરતોનો આ
 વિચારમાં વિરોધ અને પરિહાર જરૂર છે, પણ ચિત્તના આંતરિક અને તેથી
 જ વધારે સ્વીકાર્ય વાસ્તવમાં અરાજકતાની પડછે કશીક સુસંગતતા રહેલી હોય છે
 તેને શોધવાની, ઝોળખવાની વ્યક્ત કરવાની મથામણ પરાવાસ્તવવાદીમાં હોય છે.
 એમાં એ ક્યારેક અરધોપરધો સફળ થાય ક્યારેક ન થાય. એટલે એવી કાવ્યરચનામાં
 ક્યાંક કશોક સંકેત અરધોપરધો પકડાય, ક્યાંક ન પણ પકડાય એવું સતત
 બનતું રહે છે. અર્થ અને અન-અર્થની સીમા પરંતુ રહે કલાકૃતિમાં વ્યક્ત

યુગ્મ એવું પરાવાસ્તવવાદીઓનું 'પોએટિક' એસ્થેટિક' છે. એનો અર્થ આ નવું આદેશન આરંભ્યું તેમાં તેમને રંગો, ઘોંટાળો, એપોક્લિપ્સની ઈત્યાદિના સહકાર અને સમર્થન સાંકડાં. Automatic writingની એમની વિભાવનામાં પરાવાસ્તવવાદીઓ Spontaneous overflow વાળા કૌતુકરાગીઓ સાથે કેટલેક અંશે સામ્ય ધરાવે છે. કારણ પરાવાસ્તવવાદીઓ પણ કલ્પનાનો મહિમા સ્વીકારે છે. ફરક એટલો જ કે એને વાસ્તવિકતાને ખૂંટી છૂટી છોડીને સ્વૈરપણે વિહરવા દેવામાં પરાવાસ્તવવાદીઓ જુદા પડે છે. પરિણામે તરંગ-લીલા, કથારેક એન્સડ્ હાથે તેવાં કલ્પનોની સંઘોપસ્થિતિ, કથારેક ક્ષાતિજન્ય હોય તેવાં perceptions વગેરે આપણને જોવા મળે. બાકી એસ્ટેથેટિક રાઈ-ટીંગ કે સ્પોન્ટેનિયસ ઓવરફ્લો એ તો કવિએ પ્રયત્નપૂર્વક, સજ્જાનતાપૂર્વક, કલાક્રીય પરિણામ સિદ્ધ કરવા માટે યોજાશે ઉપક્રમ હોય છે એ વાત મમજવી નોઈએ. આ મુદ્દાની વધુ ચર્ચા પાછળ યશે. અને ત્યારે એ પણ સ્પષ્ટ થશે કે સિતાશુની કવિતા સરૂરિયલ હોવા છતાં સજ્જાનપણે તેમ છે એ દીકામાં કેટલી ગૌરવમય રહેલી છે.

આપણે પરપરાપ્રત્ રીતે કવિતામાં ઝાઈ કેન્દ્રિય અર્થ અથવા અર્થનું કેન્દ્ર જોવા દેવાયેલા છીએ. શબ્દાર્થોનો સાયુજ્યભાવ આપણે કવિતામાં જોવાનો આશ્રય રાખીએ છીએ. પણ પરાવાસ્તવવાદમાં તો શબ્દ અને અર્થના આ અવિનાશાવનો જ વિરોધ છે. ભાષાને વળગેલા અર્થમાંથી એને મુક્ત કરીને મનમાં સંચલનો સાથે અનુબદ્ધ કરવી એ પરાવાસ્તવવાદી કવિતાની મૂળભૂત શરત છે. સિતાશુએ ભાષાને એ પરિમાણમાં ઢાળવાનો પ્રયત્ન એમની કવિતામાં કર્યો છે. "મનના માયાવી મેદાન" એ સિતાશુની એક કૃતિનું શીર્ષક તો છે જ, એ ઉપરાંત એ જ સિતાશુની કેવિ કલ્પનાની લીલાભૂમિ છે એક સ્થળે સિતાશુએ એમ કહ્યું છે કે, "ચિત્ત પોતાના જ નિયમે નિપળવી તે આશાસી વસ્તુમાંથી પોતાની અંતઃ જાનગી કલાકૃતિ પોતાના જ કલ્પમાં નિપળવી લે છે." અને ચિત્તના નિયમે તો એવા નોખા-નિરાળા છે કે એ પ્રમાણે નિપળાવેલી કૃતિને પરપરાપ્રત્ ઓળંગે વડે પામવી કે માપવી એટલે સરૂરિયલ કવિતાના મર્મને મૂળમાંથી ચૂકવા ધરાવેર મળ્યાય.

એટલે સિતાશુની સરૂરિયલ કવિતા સમક્ષ જતાં આપણે આપણી ફેદ કાન્યા-પેક્ષાએને તળવી-બદલવી પડે, કાન્યાસ્વાદની આપણી સંવેદનાને નવેસર સજીવી પડે, અર્થના આપણા નિશ્ચિત ખ્યાલોને અને એના સુધી પહોંચવાની અનિવાર્યતા સંજોગે આપણા આશ્રયો જતા કરવા પડે. અર્થ અને અનુ-અર્થ

આકૃતિ અને આકારહીનતા, જીવન અને મૃત્યુ, વાસ્તવ અને કલ્પના, જૂત અને ભાવિ, પ્રત્યાયનક્ષમતા અને પ્રત્યાયનરહિતતા—આવાં ઢંઢો તો આપણી જાણત, તાર્કિક, બુદ્ધિપ્રધાન, વ્યવહારની જિંદગીનું વાસ્તવ છે. ખીજા શબ્દમાં આવા વાસ્તવને “યથાતથ” કહીએ. ખરું વાસ્તવ તો એ છે જ્યાં આ બધાં ઢંઢો ન હોય. “યથાતથ”માંથી પરંપરાવાદી કવિતાના વિષયો માટે themes-મળે. પણ the-thought-in-itself સુધી પહોંચવાની સર્સિયલિસ્ટ કવિની મથા-મણ હોય છે એટલે એ કાવ્યની તમામ પ્રાપ્ત સામગ્રીને, એની ભાષાને સુધ્ધાં, વ્યત્યયો અને વ્યુત્ક્રમેની હારમાળામાં ઢાળીને અથવા તેને વિચિત્ર રીતે સાંકળીને “વસ્તુ અનુભવની સીમાઓ વિસ્તારવામાં” પ્રયોજે છે. સિતાંશુએ આ માટે જ ભાષાનું નવસંસ્કરણ કર્યું છે. દાલશંકર કરતાં સિતાંશુ એ અર્થમાં જુદા પડે છે કે દાલશંકર ભાષાનો ઉપયોગ કરવા છતાં તેની શક્તિમાં જાણે વિશ્વાસ નથી ધરાવતા. સિતાંશુને એમ લાગે છે કે હવે કવિ પાસે એ જ સાચી રાખવા જેવી વસ છે, એ જ એની મૂડી છે. આ વાત એમના પહેલાં જ સંગ્રહથી સ્પષ્ટ થતી હતી. દાલશંકરની કવિતામાં શબ્દ રમત છે, જેમ સિતાંશુમાં છે અને હરકોઈ સારા કવિમાં પણ હોય જ. પણ આ વિશે અંદકાન્ત રોપીવાળાનું ઉચિત નિરીક્ષણ છે કે દાલશંકરની વાત કરીએ ત્યારે “શબ્દરમતમાં શબ્દ કરતાં રમતને એમણે આગળ ધરી છે એથી એમની કવિતાની આસપાસ ભાષામેઢનાં લયસ્થાનો એકદમ ઊભાં થતાં ગયાં છે”^૩ “ઓડિસ્સુસનું હલેક્ષ”માં ભાષાની કેટલી લઢણો, કેટલું ઉક્તિવૈવિધ્ય, લયવૈવિધ્ય અભિવ્યક્તિતા કેટલા સ્તરે જેવા મળે છે ! છતાં એમ કહેવાયું કે એમની કવિતામાં, “જુદી જુદી તરેહની એકવિધતા” દ્વારા એક mannerism પ્રવેશી જાય છે. પણ પહેલાં તો “જુદી જુદી તરેહની એકવિધતા” શબ્દપ્રયોગમાં વઢતોવ્યાઘાત રહેલો છે. અને તેમાં પ્રત્યક્ષ પ્રમાણની અવગણના રહેલી છે. એ ખરું કે સિતાંશુ મદારીની ભાષાનો પ્રયોગ ઘણી વાર કરે છે; પણ તે સિવાય પણ એમની ભાષામાં અપાર વૈવિધ્ય છે તે નજર બહાર ન રહેવું જોઈએ. થોડાંક ઉદાહરણોથી આ વાત સ્પષ્ટ થશે.

“એક સર્સિયલ સફર”ની વાત કરતાં કવિ ભાષાને કેવી રીતે પ્રયોજે છે તે જોઈએ :

“ગયા તો મુજિયમ્માં.

ત્યાં જ્યાં મારાંજ મમી.

તાળવે અથડાઈ બોલી પડ્યો :

રાન, રાન, સુથાર દંડ, સુથાર દંડ.

કે કે નહિ દંડું, નહિ દંડું
 થાય શું ? તે ચાલ્યો પાઠો દબલુદી વાટે
 વાઢમા મલી મારી પગલી
 ધૂળની ઢગનીની એ તો સચલી,
 પૂછ્યું કે પગનીબેન, પગનીબેન કયા ચાલ્યા ?
 તો કે તારા પગની ચારે પાસ !
 પગલી તો ખસરી, ખસરી તો કેતર કેતર તો કાળવું
 કાળવું ખીકાળવું ને ભેંકાર,
 કેતરમા હું તો બૂલો પડ્યો
 ભમતા ભમતા ચલો જડ્યો

આપણે આ શૈલીએ કહેવાયેલા નેરટિવની વચ્ચે તો ઊંઝવાં છીએ. અને સ્વપ્નાનુભવમા ક્યારેક કાળાભર-ખીકાવળવા કેતરેમા સફર કરવાના અનુભવોમા એકમીમથી અસ બદ એવી દૃશ્યપટ્ટી સળંગ જોડાઈ જતી હોય એમ જાને.

હવે એ જ શૈલીનું ખીજું કલ્પનસંયોજન જોઈએ કાવ્યનો પ્રારંભ આ રીતે થાય છે.

કઈ નહીં-નાં ખો લીધા છે
 સરવર પાણી પીધા છે
 ભગ્યા જાડ આ સીધા છે

અને આગળ જતા

ભચ્યા ખારણા ઉધાડો,
 ભચ્યા ખારણા ઉધાડો
 આડો સિતિજ તણે આગળિયો
 મીઠી શેલડિયાળા વળાઓ
 ખાલી ખરવું નામની કળાઓ
 ભચ્યા ભોટીલા !

આ કાવ્ય જેની પ કિતઓ અહીં લીધી છે તેનું શીર્ષક “યમદૂત” છે. એ શીર્ષકના સદર્ભમા “ભચ્યા ખારણા ઉધાડો” એ બાળવાર્તાની પ કિત-ઓનો મૃત્યુસંદર્ભ સ્પષ્ટ થશે આપણે બાળપણમા મૃત્યુનો પહેલો આભાસ-અધ્યાસ વડુ અને ઘેટા અથવા તો એવી ખીજ વાર્તાઓ પરથી મેળવેલો મૃત્યુની વાત કહેવા માટે કવિ આપણને અવચેતનમા ઢંજુરાઈ ગયેલા એ અનુભવ સાથે પેલી વાર્તાની પ કિતઓ પ્રયોજીને સીધા સંપર્કમા સ્થાપી દે છે ભાષામા શબ્દોના અર્થનું વ્યવધાન ઓળંગીને સીધા અનુભવ સુધી પહોંચવા

માટેની આ સર્સ્રિયલ કાવ્યરીતિ છે. વળી “ખીલી ખરવું” નામની કૃત્તિઓ” દ્વારા પણ એ જ અનુભૂતિસંકેત મળે છે. આમ ભાષાની તરફથી, શૈલીથી કલ્પનોમાં અવળસવળ જણાતાં અને અઢઢ સંચોજનો દ્વારા મૃત્યુ નામની વસ્તુતા મૂળ સુધી પહોંચવાની આ સર્સ્રિયલ હિક્મત દાદ આગી લે તેવી છે. વરુ અને ઘેટાંની વાતોમાં વરુ “યમહૂત” બનીને આવે છે. તે જ રીતે કાવ્યમાં આગળ નવાં કલ્પનો, નવા અધ્યાસો દ્વારા એ જ અનુભૂતિને સઘન બનાવવા કવિ પિરામિડો-સિંક્રસોનો નિર્દેશ કરે છે. વળી ત્યાંથી આગળ જતાં એ સિંદૂરની વાત કરીને સૌભાગ્યવતી સ્ત્રીના કપાળના સિંદૂરલોપના સંકેત દ્વારા મૃત્યુની જ વાત કરે છે. મૃત્યુ વિષેનો આપણો એક ખ્યાલ છે. “કંઈ નહિ”નો nothingnessનો. અહીં એ કંઈ નહિનાં ખી વાવીને કાવ્યમાં મૃત્યુનો અનુભવને ઉગાડ્યો છે એમ સમજાય છે. પણ એ સમજવા માટે ભાવક તરીકે આપણી પાસે કેટલીક વિશેષ સજ્જતાની અપેક્ષા રહે. કાવ્યને પામવું એટલે કવિચિત્તની પ્રક્રિયાને સમજવી, એને પમાડવું એટલે કવિ દ્વારા ભાવકના ચિત્તની પ્રક્રિયાને સંચલિત કરવી. જોકે એ બેયને સિતાંશુ એક જ સળંગ પ્રક્રિયાનાં બે પાસાં તરીકે ઓળખાવે છે. એમણે તો એક વાર એમ કહેલું કે “કલાકૃતિ રચાય છે જ ભાવકના ચિત્તમાં, તો તેથી નિરપેક્ષ સ્વતંત્ર એવું જ્યાં કલાકૃતિનું અસ્તિત્વ જ નથી ત્યાં તેના નિયમો અન્યત્ર ક્યાંથી જાતી શકાય ?” યશવંત ત્રિવેદીને આ પરથી એમ લાગ્યું કે સિતાંશુ આ વિધાન દ્વારા સજ્જનો જ છેદ ઉઠાડી દે છે પણ તેમ નથી. “કલાકારના ચિત્તમાં ચાલતી ભાવનપ્રક્રિયા ભાવકને તો ભાવકના ચિત્તમાં ચાલતી ભાવનપ્રક્રિયા રૂપે જ મળે છે...” “કલાકૃતિ” અને “મારા ચિત્તને રસમય અનુભવ” એ વચ્ચે કોઈ ભેદ નથી. એટલે એમની સર્સ્રિયલ કૃતિઓમાં ચાલતી કવિની ભાવનપ્રક્રિયા ભાષાની રચાતી આવતી અવનવી પેટર્નસ દ્વારા આપણા ભાવનને રસમય કાટિએ પહોંચાડી શકે છે.

“દા. ત. મુંબઈ : હયાતીની તપાસ એક સર્સ્રિયલ હેવાલ” નામની કૃતિમાં ભાષા અને લય પરત્વે અનેક સ્તરીય પ્રયોગો જોવા જોવાં છે. લયની કોઈ ભાત ઉપસાવી કે લયને તોડવો એ બંને પ્રક્રિયાઓ કાવ્યના કોઈક આંતરહેતુને યોષતી હોય છે. ઉપરોક્ત કાવ્યમાં “વહીવંચા” એ પેટાશીર્ષક-પાળો ખંડક એની ક્રિયાપદોની વિશિષ્ટ શૃંખલા અને અધવચ્ચેથી જાચકોતી લયની વિશિષ્ટ પ્રયુક્તિની નોંધપાત્ર બને છે :

“બચેરે એ બળા બંધ, પવન પ્રમત્ત વીંઝાય, બારણાં ભટકાય,

કોઈ વિસ્તાર છાડીને ધાય, કોઈ સીમાડે રથવાયું થાય, સીમાડે

ખોડીખારામાં રસો ગણાય, કટાયલા નકુચા શિવાલયનાં જોવાય,
 વિંગે વળગેલો નાગ ઝબકાય, ફણ પટકાય, જળ-જાય, થીજી જાય,
 ખરકના ટોળાની નીસરણી રચાય, પરસાળે બેઠેલો પ્રથરનો
 નંદી જિલો ધાય, પીઠ થરથરાય, પાછલી ખરી જિંચકાય, અથડાય,
 ટકરાય, ડિંચકાય, પછડાય, ભોચ છોડી કમ્મર ધડ ગરહન નસકોરા
 રાતી પહોળા આખ આખ ડોલતા શિંગ છતભેદનતત્પર ડિંચા જિંચકાય,
 લટકતી પાચસાત સાકળ વચ્ચેથી વેગભર્યા વંટોળ બની
 શિરકણું શિંગ ધૂમરાય, સાકળો કુજોળાય, વીંઝતા છેડા સાતના
 સત્તાથીસ સિતોતેર સિત્વાસી સો થાય
 અને અહીં થી હવે જુઓ ન હીની કિંમત સાથે કુજોળાતો લયનો આંટો.

—સાત સાકળના

કુજોળાતા સો છેડાએ, નંદીની ખરછટ ગરહન પર, નાગ
 ડાકલે, વીકર્યા ગમને, વાગ્યા વાગ્યા વાગ્યા વાગ્યા ધંટ, આ ધંટ-
 આ પડી નળના ધંટ, હોળા હોળાના ધંટ, રિકરાગ
 બ્રાતિના ધંટ, આ સત્ય વિશાળના ધંટ

રઘુવીર ચોધરી નોધે છે કે સ્થિતિભાષી ગતિમા આવવા માટે સિતાશુ
 લયની પણ પ્રતીતિકર ભૂમિકા ભાષે છે એ દરમ્યાન એને અહીં 'વિકરાળ,
 બ્રાતિના ધંટ' સંભળાય છે.

એ પછી સિતાશુ વળી બાળવાર્તાની શૈલીએ ચિત્રમા ચાલતા તર મને યદ્વજ્ઞ
 આગળ વધવા દે છે. હજી તે. એ તર તથા જગેશ્વ ભાષાલયનું મોજુ શમે
 ન શમે ત્યાં એમની પ્રિય મદારીશૈલીમા "બાબાલોચ" ને ઉદ્દેશીને કહે છે.

સુનિયે કિં આ ઘેઠાને ખાસ, લીધું ભાવે છે ધાસ

। તે તર ગમાળા પૂરી ધાય ન ધાય ત્યાં ચોટે ચોટે લીલા રહી સરસી ચીને
 મેચતા સેલસમેનની રીતે વાત કરતા તરત બહેરખખરની શૈલીમા સરે છે, 7

આ શિંગડાને બૂકો શહેરની સિમેન્ડ ફેક્ટરીઓમા વપરાય તો અકસીર છે ભરોસા
 લાયક છે ખાતરીપાતરી છે વાપરો વાપરો ને શહેરના ઠોકીટ બિલ્ડિંગો બનાવો
 ધરતીકં પમૂક છે લાવારસ માટેના સલામત સેફ્ટીના વાવ કિંમત કિંમતે નાખી
 આપીશું ટ્રેડમાર્ક છે નકલિયા માવથી સાધાન રહેજે

અસંપ્રસાદ ચિત્રમા અનુભવાતી આસુરી વૃત્તિ બાળસહજ લીલાથી અહીં
 પ્રગટી છે. સાથે સાથે મૃત્યુને ઢાકીને શોભવા મથતી શહેરી ભોગમયતા પણ
 સૂચવાય છે/પણ કવિ આપણને અર્થ તારવવાની નિરાત આપતા નથી. સાવ
 આકસ્મિક રીતે નવો સંદર્ભ પકડાવી દઈને આગળ ખેંચે છે. એટલે જ
 આગળ જતા

સાવ એકાએક જ જડે છે મને આ શહેર
 ઘેરી વળે છે તીવ્ર ગંધની ચણાતી દીવાલો
 ચોમેર ઊભી થઈ અચાનક...

તીવ્ર ગંધ રચાતી રાતી દીવાલો, બારણાંની ઉઘાડવાસ, પવન સાથે વહી
 આવતી પ્રમત્તતા, ભીંતોની અતૂટ શૃંગ્ખલામાં અટવાવું, ભીંતોની ભૂખ-આ
 બધા ચૈતસિક વ્યાપાર દ્વારા મુંબઈમાં રહેતા મનુષ્યનું એક ધૂંધળી પશુ આળ-
 ખાય એવી રેખામાં સંવેદનાના સ્તરે ચિત્ર ઉપસી આવે છે. જો કે સિતાંશુ
 કાવ્યાંતે નોંધ નં. ૨માં કહે છે. “આ સર્રિયસ કાવ્ય છે. ચિત્ર નિર્માણના
 સાતત્યથી ઈતર કોઈ સાતત્ય આમાં શોધવા ન જવું. એ ચિત્ર પણ આગષ્ટીસ
 મોઢાં બ્રહ્મવત્, સાતસાત અંગ વિશેષોથી સંકુલ, અંતઃપ્રગ્ન અને સ્વરત્નના
 પીળાં ઝાંચવાળા ઈંડાના રસમાં ડૂબેલું.” નિરંજન ભગત, ઉમાશંકર જોશી,
 સિતાંશુ અને છેલ્લે છેલ્લે દિલીપ ઝવેરીનાં મુંબઈ કાવ્યોની તુલના કરવા જેવી
 છે. પણ અહીં એ શક્ય કે પ્રસ્તુત નથી. છતાં સિતાંશુનાં પોતાનાં જ મુંબઈ
 વિષેનાં ત્રણ સર્રિયસ કાવ્યોને એક સાથે મૂકાને જોઈ શકાય.

“પોમ્બાઈ અર્થાત પોમ્બાઈ નગરમાં એક ખેલ યાને વહાણ નામે બૂલ.”
 (ઇતિહાસ અને નેતિહાસ વિષે કંઈક નિઓ સર્રિયસ) એવા લાંબા અને
 વિચિત્ર શીર્ષકવાળા કાવ્યને જોઈએ. અહીં પોમ્બાઈ નગરમાં રહેનારાંઓને
 કવિએ વિસ્મયિયસના ફાટેલા મોઢામાં રહેનારાં કદખીને પ્રારંભથી જ પોમ્બાઈ
 -પોમ્બાઈ, વચ્ચે ઇતિહાસ-નેતિહાસની કડી સ્થાપી દીધી દીધી છે. “પોમ્બાઈ”
 શબ્દપ્રયોગમાં “પોમ્બીઆઈ” નગર અને જ્વાળામુખીના સંદર્ભ દ્વારા એ
 પ્રાચીન નગરના ધ્વંસના ઇતિહાસ સાથે પોમ્બાઈ જેવા આધુનિક, ઇતિહાસ
 વિનાના, પરંપરા વિનાના, નેતિહાસ નગરનો વિરોધ રચ્યો છે. પોમ્બાઈ
 નગર જાણે પોમ્બીઆઈની જેમ ધ્વસ્ત પડ્યું હોય અને કવિ એમાંનાં લોકને
 પોતપોતાની જગ્યાએથી બહાર નીકળી આવવા આહવાન આપતા હોય તેમ
 કહે છે :

રે પોમ્બાઈ નગરમાં રહેનારો ! આવો

બહાર આવો સુખશાંતિમાંથી, રસોડામાંથી, કાતરિયામાંથી પાગલ-ખાનામાંથી

અંધારમાંથી, જેલમાંથી, જેલમહેલમાંથી, હોજી ! સ્કૂલમાંથી એક

ભૂલમાંથી, ઊલમાંથી ચૂલ-માંથી, ઓહોહો ! કાવાચેલા મૂલમાંથી,

અરે મુદ્દાના મિનારામાંથી, ગંગાના કિનારામાંથી, યાં ઘોષમાંથી,

દ્રાં ઘોષમાંથી, હોંશમાંથી, સંતોષમાંથી, હો પોમ્બાઈના સુખલોગ !

કવિના મનમાં એક પછી એક એસોસિયેશન ઝિદાતાં, ઝલતાં, ઝલ્યાઈને

સરખી પડતાં જાય છે તેમાંથી જ પોમ્બાઈ પછી હડપ્પા પણ આવે અને હડપ્પા પછી—

“રક્ત યીજેલી નદીઓ હિપર વાટ સળગતા ડાઈનામાઈટ પૂલો” પણ એમને દેખાય એટલે કે મુન્બઈ અને હિરોશીમાની એટ્મીબમ્બાં ભળસેળ થઈ જાય એમ સમજવાનું રહે છે. પોમ્બાઈના જ્વાળામુખીમાં ‘સ્વસ્ત યયુ’ અને તેનો ઇતિહાસ છે, પણ હિરોશીમાની રીતે બોમ્બાઈનું થાય તો નેતિહાસિક ધટના જ બને એવો સંકેત કવિ અહીં આપે છે.

‘જટાયુ’ સ મહત્ત્વા એમણે એક સુદીર્ઘ મુન્બઈકાવ્ય આપ્યું છે. “મોએ-જો-દો : એક સર્વરિયલ અકસ્માત.” આને કવિએ લય-અર્થ-આકારના કોલાજ તરીકે બોળખાવ્યું છે. અહીં “એક અકસ્માતને તેના વસ્તુની છિન્નભિન્નતાથી સાક્ષાત્ કરવાનો પ્રયત્ન છે.” એમ સિતાયુએ પોતે કહ્યું છે. આમ તો લય-ભગ્ન બધાં જ કાવ્યમાં લય, અર્થ, સ વેદનનું કોલાજ રચાતું જ આવે છે. પણ આ કાવ્ય એટલું લાંબું છે કે એમાં ઘણા પ્રયત્ન પણ સ વેદનનું એકાદ સળંગ સૂત્ર કદાચ હાથમાં ન આવે અને છતાં એની એકંદર અનુભૂતિમાં કશીકે અસ્પષ્ટ સંધટના ઊપસી આવે છે.

‘પોમ્બાઈમાં આપણે જોયું’ કે પોમ્બાઈમાં સંકેત રહેલો છે. પોમ્બાઈમાંથી એમના ચિત્તે હડપ્પા પર જહાજ મારી, આ કાવ્યમાં આવા જ કોઈ અકસ્માતમાં ‘સ્વસ્ત યનાર મોએ-જો-દો’ નગરને એમણે મુન્બઈના objective correlative તરીકે રચાવ્યું છે એ રચાયના કેવી ચિત્તપ્રક્રિયા દ્વારા થાય છે તે તરફ થોડોક ઈશારો કરવો ધટે,

“કવિ શીષકમાં મોએ-જો-દોનો ઉલ્લેખ કરે છે, એમને કહેવું છે કંઈક મુન્બઈ-મુન્બી-જો-દો કે મોએ-જો-મુન્બી વિષે, પણ આધુનિક નગરજીવનનો પ્રતીક તરીકે એ આરભ કરે છે “સાનક્રાસિસ્કો નગરની ટકોરાબધ બેઠમાં ચળકતી ફેમના ચરમા પહેરેલા વિનયો એકાઉન્ટન્ટની સામે” બેસી ટ્રાવેલર્સ એક પર સહી કરવાની “હુ” ની ક્રિયાથી. આ “હુ”-પ્રોફેસર મહેતા સાનક્રાસિસ્કોના, પણ હોય તે મુન્બઈના સિમ્ફોનિસ્ટના, અમદાવાદ, પાલણપુરમાં પણ હોય. આ ભરચક શહેરમાં નિર્જીવ ઓન-રોડ, લાઇટોનો ઈશારો મતિ કરતો અને મુક્તિ ઇચ્છતો “હુ” પોતાની જ કોઈ આત્મચંચા વચરેનો છે. પાછો તે જાપામાં જાપાણી તાબાખપર-લેટ ન્યૂઝ કે પેધારાઓ દ્વારા ફોરો ક્રાઉન્ટની નીચે છે બોળ જોડેલી જોડાઈએથી બોલકામ કીરમ્યાત મોએ-જો-દો સહેર મોંઝી આવવાના સંમાચાર વાંચે છે અને ત્યાંથી ચિત્તમાં અવચેતન સ્તરે

આ “હું” regression દ્વારા પાંચમા-છઠ્ઠા ધોરણનો, સિંધુ સંસ્કૃતિનો-
 ઇતિહાસ ચિંત્યોકલીની નાઈટસ્કૂલમાં લખવાની સ્થિતિએ પહોંચી ગય છે.
 મૌખિક પરીક્ષા દરમ્યાન જીલ ઝલાઈ જતાં જવાં ન બોલાયો અને એવું
 ચિત્ત તો સરકસની દુનિયામાં ભિપડી ગયું. આ આખી પ્રક્રિયા દરમ્યાન મોંએ-
 ને-દોની ભાગોળ મુંબઈની ભાગોળમાં લખી જઈ મોંએ-ને-દોના કાતે
 કાતે પ્રસરી જવાના કદપનનો અછડતો ઉદ્દેશ કરીને કવિતાને જુદા જ વળાંકે
 વાળી દે છે તે ધ્યાન બહાર ન જવું જોઈએ. કારણ ત્યાર પછી જે રસ્તો
 ભૂલેલા વહાણની વાત આવે છે તેનો સંદર્ભ આપણે સમજવો પડશે અને તો
 એ જહાજ પછી ગૂંચવાયેલો મુંબઈનો રથ બનીને રસ્તાને પૂછપરછ કરે છે
 તે સમજવામાં મદદ કરશે.

પછી તો મોંએ-ને-દો પ્રતીકાત્મક frame of reference તરીકે જ
 રહે છે અને આપણે કવિના ચિત્તમાં ડટતરથી-સર્વનાશથી ભેંકાર બનેલા
 મુંબઈને, જીર્ણ, શીર્ણ, મુંબઈને જ આપણી સંવેદનામાં ગોઠવવા પ્રવૃત્ત
 થઈએ છીએ. મુંબઈ આવું ભેંકાર કેમ? કવિ કહે છે :

વૃક્ષ વૃક્ષ, યુવાવૃક્ષ, બાલવૃક્ષ, ગર્ભવૃક્ષ, સંભોગવૃક્ષ, વૃક્ષ વૃક્ષ ?
 ધરડું ખખ.

પોતે જ પોતાનું વખ.

ઘોળા ઘોળા પી ગયું શહેર શું પોતાને જ ?

... ..
 ઇતિહાસના નાણુતલે ઢહી ન શકે કે શું થયું,
 શું થયું આ ખાલીખમ મુંબઈ શહેરને,
 તેથી નામ આપી નાઠા : મોંએ-ને દો.

તેમાંથી જ પછી કવિ ઇતિહાસની કેટલીક સંહારલીલા-મહાપુરુષોના અપમૃત્યુ-
 ઓની વાત લયબદ્ધ માત્રિક છંદમાં કહે છે :

(પણ) કુરુક્ષેત્ર પાણીપત બડકી સત્તાવન માંડલે દૂલા

ત્રણ ગોળા તાસ્કંદ-બધેયે એ જ ભાણુ-ભલે ! ભલે ! દૂલા.

અહીં સમાચારોની સંખ્યા તરીકે પ્રયોજાયેલા કાવ્યખંડોનું વૈવિધ્યમય ભાષા-
 કર્મ અને વિડંબનાપૂર્ણ ચિત્તતરંગોની નિબંધ, યાદચ્છિક લીલા દ્વારા સર્-
 રિયલ કવેતારીતિની આગવી અસર સિતાંશુએ નીપજવી છે. કાવ્યને અંતે કવિ
 આપણને કહે છે કે—

“મિત્ર વાચક ! તમારી આંખ સામે અદર્શ રહેતા એક નગરને
 મેં હવે તમને દેખાડયું છે, જોયું તમે ?

મોંએ-ને-દો ઝલાઈ-સપ્ટેમ્બર ૧૯૮૮

આ શૈલી જોઈ તમે ? અહીં પંડિતશ્રુતી નવલકથા શૈલીનો આશ્રય લઈ તે સમયથી માંડીને અર્થને પ્રયત્નપૂર્વક સ્પષ્ટ કરવા મથતી, બધી સાહિત્યિક વિધાઓની વિડંબના છાની નથી રહેતી

આ પ્રકારની કવિતા સુપ્રામ્ય તો ન જ હોય, પણ તે સુવાચ્ય એટલે કે સહેલાઈથી વાંચી શકાય તેવી પણ નથી હોતી એની ટેક્નિકને આપણે બરાબર સમજવી-પિછાનવી પડે. એમાં વાતના અંકોડા સીધા ન મળે, પ્રયત્નપૂર્વક મેળવવા પડે. કારણ દક્ષા વ્યાસ નોંધે છે તેમ સર્વરિચઝમ પ્રમાણે લખનારે કવિ “અણધારી રીતે, અણધાર્યા બિંદુઓથી કાવ્ય ઉપાડે, અણધારી દિશામાં દોરી જાય, અણધાર્યા ઓભર વાપરે અને અણધાર્યા બિંદુએ, એને છોડી મૂકે છતાં એનું સ મોહન થાય ! સિતાશુની કવિતાના મૂળમાં આ આધાતક મનો-વૃત્તિનું પ્રયત્ન” સર્વત્ર જોવા મળે છે જ.

‘ઓડિસ્સુસનું’ હેસેસુ”માં તેમ જ ‘જટાયુ’માં અનેક શૈલીઓ, ભાષાના અનેક સ્તરીય પ્રયોગો, અનેક લયલઢણો એક જ કાવ્યમાં ને વિવિધ કાવ્યોમાં જોવા મળે છે એને પરિણામે કોઈક પ્રકારની અગમ્યતા એની ભાષામાં, વાક્ય-વિન્યાસ, પદવિન્યાસ, કલ્પનશ્રેણીમાં જોવા મળે છે. એ શબ્દક દૃઢને ત્રણ ન જીતે એટલે અર્થની આગ્રહી ભાવકતા એને દુર્બોધ-કિલ્લટ કહેવા પ્રેરાય પણ દુર્બોધતાની ટીકા તો ઠીક, જ્યારે આવી કવિતાને અકવિતા કે પ્રલપ્ત ગણવામાં આવે ત્યારે એમ લાગે કે ઓડિસ્સુસ એવા સમાજની સામે કવિતા ધરી રહ્યો છે જે હેસેસાને સૂપડું જ સમજે આધુનિક કવિને માટે આવી સ્થિતિ શાપ-સુક્તિના આનંદની સ્થિતિ ગણીશું કે “શિરસિ આ લિખ”ની કપાળટોક સળે જેવી ગણીશું ?

આધુનિક કવિતામાં કવિઓ ઘણી વાર પ્રાચીન મિથ-પુરાણ-કલ્પનને નવા અર્થના વાહક તરીકે પ્રયોજતા હોય છે મિથનો એ એક અર્થ થયો મિથનો ખીજો અર્થ થાય છે કલ્પિત વ્યક્તિ, આવા કોઈ પાત્રના સર્જન દ્વારા કવિ વ્યક્તિગત મિથ જીવી કરતો હોય છે. લાભ થકરનો લઘરો, જ્યંત પાકકનો ભલાજી, હરિકૃષ્ણ પાઠકનો અડવો અને સિતાશુનો મગન આવા mythical persona છે. ‘ઓડિસ્સુસનું’ હેસેસુ”માં જ કાવ્યનો એક ખંડ મગન કાવ્યોનો છે. ‘જટાયુ’માં મગન પત્થેષ્ઠક દેશનો સર્વોત્તમ બિદ્ધો મેળવનાર તરીકે મરણોત્તર વીરતાદર્શક ચક્ર મેળવનાર તરીકે “મહર્ષિ” મહાકવિ મગન, સલામતીના સોદાગર” તરીકે, પરિહાસના પાત્ર તરીકે કૃત “મોએ-એ-હા”ના

એક ખંડમાં જોવા મળે છે. એમનાં આ મગનકાવ્યો ગુજરાતી કવિતામાં અને, સાહિત્ય સમગ્રમાં પણ ખૂટતા હાસ્યના તત્ત્વને એક નવું જ પરિમાણ આપે છે. “આ મગન છે કોણ ?” એ સવાલ પૂછવા જોવા નથી. શું છે ને શું નથી ? એ બધું જ છે ને કંઈ નથી.

મગન મુન્સીપાલટી છે.

મગન મહંત છે. મગન મવલો છે. એ મહાત્મા છે. એ સિયામનો મહારાજ છે, મંચુરિયાની મહારાણી છે, એ સીલ કો, દુંદાળો, મારકણો, તમંચાળો, કુંદાળો છે. એ આબનબાહુ મગનેશ્વર છે. એને ખલે જ પૃથ્વી ટકી રહી છે.

આ મગન ગમે ત્યારે કરવા-ન કરવાનાં કામો કરી બેસે છે. “મગન અને ગાજર”માં એ જુવે છે, શું કરી બેસે છે ને તેવું કેવું પરિણામ આવે છે, તેની વાત કરતાં બોલીપ્રયોગોમાં વાતચીતની શૈલીએ કવિ કેવું હાસ્ય નિષ્પન્ન કરે છે તે જોઈએ :

મગન, ભઈ, આપરાથી આવું થાય ?

આ આજે તું હરણિયાના પગનો તારો હલાઈ આવ્યો.

ને કાલે મથરાતે ભીંને કહીશ :

“ના હું તો ખઈશ મૂળા, મોગરી, ગાજર ને બોર સુધ્યાં.”

મગન, ભઈ વચાર તો કર,

કે તું કોણ ?

સપ્તરસીની પૂંછડીમાં આ તારો પેલો લંબર.

માતમા મરી ગયાનાં મેળાવડામાં, મામલતદાર રાયેળનું

બાલતાં મોં શુકાય.

તો ગામલોક પોંણીનું પવાહું લઈ આ તને મોકલે.

ને કોંટા પર ભલો રહી કોઈન, નાખે

તો કડંગ કટ ખરર ખરર ખટ ને આથી જ સમજે

તારા વજનની કાપલી

કેવું સામથ્ય મગનનું, જોયું ? ને તો ય એ આદ્યો ના રહ્યો, હલાઈ આવ્યો. હરણિયાના પગનો તારો. પરિણામે

કોરીઆનાં કનીકાકીની કાકડી કપાઈ ગઈ.

ને મંચુરિયામાં માસ સે મુંગની મામી મરી ગઈ.

જુઓ કે અહીં ઝડઝમક=alliteration-નો ઉપયોગ પણ છોકરાંઓની એ પ્રકારની રમતના સંદર્ભમાં મગનની છોકરમત દર્શાવવા કર્યો છે.

આ મગનની હક સાહિત્યમાં અમર થવાની આગ્રહી થાય ત્યારે સાહિત્ય-

જુલાઈ-ઓગસ્ટ, સપ્ટેમ્બર-ઓક્ટોબર '૮૮

જખતમાં હાહાકાર મચાવી દે છે એ નિમિત્તે સિતાંશુએ બધા વાદો, પ્રગલ્ભો, શૈલીઓની જખરી ઠંટા કરી છે બીજા સાહિત્યકારો એની આવી હઠને ક્ષીણ ધરમાથી એને કાઢી મૂકે છે ત્યારે સાક્ષાત્ સરસતી મા પરગટ થઈને એને પક્ષ લે છે, ત્યારે વળી સાહિત્યજગતના રાજ્ય મગનિયાને એક ખૂણે પડ્યો રેવા દે છે

એને બીજી હઠ સરાણી કે “મારે તો પ્રેમ જોઈએ.” હવે ધરમા રહેવા દીધો તો એ માગે તે આપણે પડે એટલે કે સેફ્ટ ડિપોઝીટ વોલ્ટમા બ્યાથી બધા સાહિત્યકારો જરૂર પડે, જરૂર નેટલો પ્રેમ લઈ આવે ત્યાં લઈ ગયા તો કે’ આ પ્રેમ નથી.

પ્રેમ નથી તો સું છે, સાવાઈ હરામી !

મોટા મોટા ઇનામચિત્રો ને ચ દ્રક્ષારીઓ પણ આ બહી’થી જ

પ્રેમ લઈ જાય છે વાર્તા ને નાટક ને કવિતા બધું લખવા,

ને તમે નીકળ્યા મેના આ પ્રેમ જ નથી

સુ છે ! સું છે ! પ્રેમ નથી તો સું છે આ ! સેફ્ટિફોઝીટમાં

શા માટે મૂકે બધા !

પણ ના માન્યો. એટલે આપણે ત્યાં વડીલોની ઇચ્છાવિરુદ્ધ પ્રેમ કરનારને જ સજા થાય તે થઈ ગાડિયા મગનાને કે સાહિત્ય ધરમાં પૂરી રાખ્યો.

એમા પરદેશી ઢબના જગજ

બધાય સવારે બેડીને કાગળ જ વાપરે

બધે કાગળ જોઈએ, પણ એ તો ટાઈફોઈડી ડિયાના સંસ્કારણ મોટા

મોટા ગાળ વી’તા

આપી રાખે, તે લટકારી રાખીએ

ને પછી બધા સાહિત્યસંપ્રદાઈ-જગના નવા બધા-

વાપરી તથા પછી કાગળની નીચે પોતાની સહી કરે એટલે

છાયા સામયિકોમા ને આકાશવાણી પરથી એને

વાંચે કે છાપે ‘આવામા કે’ઈ આવી ગયું’ હોય તો આજ નવલકથા

પણ છાપી રાકાય.

વરસોવરસ ને વારતહેનારે ખાસ અંકો ને એન્થોલોજી પણ નીકળે રે
એમાથી જ

મગનો સાલો સવારે કામ ઠીક કરે,

બ્રામ મૂરતમા બેડીને કામ નિયમસર પતાવે,

સહી કરવાની બહી જાય

પણ એ તો સાહિત્યરસિક લે’ત્રીઓ એની આસપાસ જ હોય

એટલે તરત નવી કવિતા (એણે કેંઈ દીધી હોય તો પણ)
 શોધી કાઢે ને મગન મહાકવિને નામે છપાવે.

સાઠના દાયકાથી કાવ્યસર્જનમાં પ્રવૃત્ત સિતાંશુએ ગ્રંથસ્થ કર્યા હોય તેવાં કાવ્યોની સંખ્યા તો માત્ર ૧૮ની છે. ૩૪ ઓડિસ્સુસનું હલેસુ (૧૯૭૪)માં ને એટલાં જ જટાયુ (૧૯૮૬)માં, બીજા સંગ્રહ બરાબર બાર વર્ષ પછી કર્યો. વિવેચનપુસ્તકો પણ બે જ સીમાંકન અને સીમોદ્ભવન (૧૯૭૭) અને રમણીયતાનો વાગવિકલ્પ (૧૯૭૯) એટલી જ સંખ્યામાં નાટકો પ્રગટ કરવાની બહેરાત એમણે કરી છે. સંખ્યાની દૃષ્ટિએ ઓછું કામ છે. પણ સિતાંશુનું સત્ત્વ એમને આપણા આધુનિકોમાં મેજર પોએટનું સ્થાન અપાવે છે.

‘જટાયુ’માં પણ લાષાઢીય લીલાનો નિરવધિ વિસ્તાર અને વૈવિધ્ય સિદ્ધ કરીને એમણે ગુજરાતી કવિતાને નવો જ વળાંક આપ્યો છે. ‘જટાયુ’માં સંગ્રહીત “પ્રલય” કાવ્ય એ રીતે ધણું નોંધપાત્ર છે. એ પણ કવિનાં બીજા ધણાં કાવ્યોની માફક ઠીક ઠીક સુદીર્ઘ કૃતિ છે. કાવ્યની દીર્ઘતાને સંબંધ છે ત્યાં સુધી સિતાંશુને એ રીતે વિસ્તરવાનું સહેતુક ગમે છે. આવી રચનાઓના સંદર્ભમાં, અને વિશેષ તો “મોંએ-જો-દડો”ના સંદર્ભમાં સિતાંશુએ કહ્યું છે કે આવા વિસ્તાર દ્વારા તેઓ લય-અર્થ-આકારનું કોલાજ રચે છે. “મોંએ-જો-દડો”માં એમણે કહ્યું છે તેમ એક અકસ્માતને તેની વસ્તુ-
 themenની જિનનલિનનતાથી સાક્ષાત્ કરવાનો યત્ન છે. “વધુમાં મારે માટે દીર્ઘતા તે આકાર અને અર્થની સુષ્ણ્ણતાથી આરંભીને એક એનાર્કિસ્ટ-સર્ચિયલ આકારમુક્તિ તરફ જવાનું સાધન છે. આકારમુક્તિ એટલે કેવળ વસ્તુ the thingની એનાર્કિસ્ટ ઝંખના.”^{૧૧} અને છતાં પ્રમોદકુમાર પટેલ સર્ચિયલ કવિની આ એનાર્કિસ્ટ ઝંખના સાથે સંમત થતા હોય એમ લાગતું નથી. એમને આગ્રહ છે “કૃતિના વસ્તુસંયોજનનો”. “ખાસ તો, વિગતોની પ્રચુરતા અને વર્ણવસ્તુના નિબંધ વિસ્તારને લીધે કૃતિનું સુદૃઢ અને સુરેખ રૂપ બહી” (“મોંએ-જો-દડો”માં) બંધાતું નથી “એ એમની ફરિયાદ છે. પણ ખરી વાત એ છે કે કવિને “મોંએ-જો-દડો” અને ત્યાંથી સાંપ્રત સમયના નગર-જીવનની જિનનલિનનતા બહાર લાવવી છે ને તેઓ આવા અસંયોજિત એનાર્કિક, વિશુષ્ણ કલ્પનાવ્યાપાર દ્વારા લાવે છે.

પુરોગામી પેઢીની કવિતામાં the theme in itself મારેનો આગ્રહ હતો, હવે સિતાંશુની સર્ચિયલ કવિતામાં the thing-in itself ને પામવાની મથામણ છે. એમના ઉપરોક્ત વિધાન પરથી સ્પષ્ટ થાય છે કે સુરેશ જોષીની

પ્રેરણામાં દીક્ષિત થવા છતાં સિતાંશુને એમની પોતીકા કાવ્યવિભાવનાએ આકારવાદી યોગેદિદ્વસથી ભ્રષ્ટરા જવા પ્રેર્યા છે. જે the-thing-in-itselfની આપણી ખેવના હોય તો themeનો તેમજ-formનો પણ પરિહાર કરવો જ રહ્યો. આપણે આકારથી પણ આગળ જવું પડશે. કારણ, ‘રમણીયતાનો વાગવિકલ્પ’માં એ કહે છે તેમ આકાર પણ અંતે વસ્તુથી આપણને વેળા રાખે છે. આકાર એ તો વસ્તુનો એક અંશ જ રજૂ કરે છે. વસ્તુને આખે-આખી-એની ટાટાસિટીમાં-પામવી હોય તો “વસ્તુની સંદિગ્ધ અને mythical અનંતતા”ની ખેવના પણ છોડવી પડશે. આકારની બે દક્ષાઓ હોય છે. priori form (પ્રાગ્બુધ્ધવિક) અને a-posteriori (અનુભવોત્તર) જે દૃષ્ટજગતમાથી આપણા ચિત્ત પર પડતા-ઝિલ્લાતા સંસ્કારો, સંવેદનો વગેરેમાં સંરચનાત્મક વ્યવસ્થા સ્થાપીને એમને અનુભવપ્રમથ બનાવી શકે. પણ pure perception શુદ્ધ ઈક્ષા...તો a-priori છે, અનુભવના સીમાડાની જઠારની વસ્તુ છે. એના દ્વારા form of thought રચાવા પામે છે જેને આપણે પ્રચલિત આકારની વિભાવના સાથે ન બેડી શકીએ સર્વરિપલ કવિતારીતિમાં આ form of thoughtને ઉપસાવવાનો પ્રયત્ન હોય છે. અને દીર્ઘતા એમાં સહાયક બનતી હોવાનું સિતાંશુ માને છે.

✓આપણે “પ્રલય” કાવ્યને જરા વીગતે બેઈએ. એમાં પ્રલયનાં પાણીને અનુભવ તેવા જ અનુભવ-સંવેદનોની પારંપરિક અભિવ્યક્તિથી કેટલો નિરાળો છે. અહીં અને અન્યત્ર પણ ધણીવાર મુદ્દણની વિશિષ્ટ ભાત Typographical pattern કાવ્યગત સંવેદનાના જ એક અંશ કે અંગ રૂપે પ્રયોજતી હોવાથી એને functionally significant ગણવી પડે. પાણીની સોધમાર ધારા આગ્રતી હોય તેવી રીતે આરંભે શબ્દો ઝાખ્યા છે :

આ પાણી ?

પણયું

રથવાયું

ભૂરાયું

આબ્યું

આબ્યું

આ

તે જ રીતે પ્રલયનાં પૂર આવ્યા પછી મળ્યો તે, બંધ્યાં મળ્યો ત્યાં આશ્રય લઈ બેઠેલા પૂરપ્રસ્ન લોકો કેવાં એકબીજાથી છૂટાં પડી ગયા છે તે ઉપમા દ્વારા તો વ્યક્ત થાય છે, પણ તે ઉપરાંત મુદ્દણમાં વિશિષ્ટ શબ્દજોડવણી પણ એ

જ સંવેદનનું મનોમય ચિત્ર રજૂ થવા પામે છે તે નોંધવું જોઈએ.

અમે

અમે

એકમેકથી અલગ

કોરા કાગળ પર

ઉધાઈ

કાણાં પડી

ગઈ હોય

ને વચ્ચે વ

એ રહી ગ

યા હોય શ

ખદો

એવા અમે.

પ્રલય ક્યારે થાય? પૃથ્વી પર પાપનો ભાર વધી જાય ત્યારે. પાપ એટલે શું? આપણું પાપ માણી થઈને પ્રગટ્યું છે. આખા ગામને ખાઈ જવા બેઠું છે. આપણો મનોગત સંસ્કાર એવો પડ્યો છે કે એકના પાપે ગામ ખૂડે. તેનો ઉપયોગ કરી કવિ છિનાળનાં 'છોકરાંની, છિનાળને દાડા રહ્યાની વાતો એક-મેકમાં, શું થાઈ-શું થાઈ-ભેળસેળ થઈ હોય તેમ લઈ આવે છે.' 'કુંવારકાને દાડા રહ્યાં હોય ને પહેલાં પહેલાં તો / ખ્યાલ ના આવે / પણ પછી / કોકની નજરે ચડે / ને ત્યાં જ આખા ગામની નજરે ચડે.' એમ કહીને પછી તો પેટના ઉપસવા-ઉપર આવવા સાથે પાણીના ઉપર આવવાની વાત એકમેકમાં ગુંથાય છે. અહીં પણ ઉપસતા પેટ ને ચડતા પાણીનો સંકેત આપવા 'આ પાપ કોનું?' થી આરંભાતી પંક્તિથી 'ઉપર પરપોટો કાયા' સુધીની પંક્તિઓમાં ગર્ભવતીના પેટની ગોળાઈનો ખ્યાલ આપ્યો છે. આપણે હમણાં જ કહી ગયા કે ચડતાં પાણી અને ચડતા ગર્ભને કવિ એકમેકમાં ગૂંથી દે છે. તેનું પણ સંવેદનના સ્તરે કારણ સમજી શકાય કે જળ પૃથ્વી પર જ નથી, ગર્ભમાં પણ છે. ગર્ભજળ છે. અને જળ એટલે જીવન તો ગર્ભમાં પણ જીવન જ છે. એ પોષનારી-પ્રગટાવનારી સ્ત્રી અંબા છે. માતા છે. એના પેટે અવતરશે તે જીવ છે, જીવન છે. છોકરું છિનાળનું હોય કે સતીનું, એ છોકરું જ છે. એને પાપપુણ્યનાં ભેખેલો ચોંટાડવાનાં ન હોય. માતા એટલે માતા. એ છિનાળ કે સતી કંઈ નથી. અને માતા એટલે અંબા. અંબાનો ઉદ્ભવ આવે એટલે શક્તિપૂર્ણ-તંત્રનો-વિચાર-તંત્ર એની સાથે જોડાઈ જઈને તરત કવિના મુખેથી ખીજમંત્રોની વાણી સરી પડે છે.

અ'બા, છું જ મણ્ણી હોઈશ કે આ તો છે, છું, હું જ
હીં કલીં હીં કલીં છે છું છે જાએ છઈએ છે છું છે
છે છે છે હીં કલીં હીં કલીં

જન્મનાર પ્રત્યેક બાળક સાથે પોતાનું અનુસન્ધાન અનુભવીને લેખક “હું છું”
એમ કહે છે અને એટલે એ માતા, અ'બાનું રક્ષણ માગે છે.

દયિતા, માતા
રક્ષ, રક્ષ, રક્ષ
જલ વડે રક્ષ
જલથી રક્ષ
જલમાં રક્ષ
જલ ને રક્ષ
રક્ષ રક્ષ
જલ થકી રક્ષ-જલથી રક્ષ
જલમાંથી રક્ષ-જલમાં રક્ષ
જલ વડે રક્ષ-જલને રક્ષ
રક્ષ રક્ષ
નારી

“રક્ષ” આસાર્ય ક્રિયાપદ સાથે કર્તા જળને જોડેલા વિભક્તિ પ્રત્યયો ભાષાનો
આડંબર નથી, જળ જેવા મૂળ તત્ત્વને આ રીતે પ્રયોજીને કવિ વસ્તુના મૂળ
સુધી પહોંચે છે. વાત ત્યાં જ નથી અટકતી. સ્ત્રીની સાથે મનુષ્યના મૂળમૂલ
ભાવો માતા ઉપરાંત પુરુષ તરીકેના પણ રહેલા જ છે. આમ પેલા ઈડિપસની
જેમ શિશુભાવ-પુરુષભાવની સહોપસ્થિતિનો નિદેશ કરવા કવિ તરત અ'બા-
માંથી નારી સ્વરૂપની વાત કરતાં કહે છે

નારી
મહી તને
મખલ મારા દેહ સરસી, અસહાય બનાવી તને
મખલ મારા કામ વડે

અર્થાત્ આમળ વધીને કવિકલ્પના બ્રહ્માંડમાં ગ્યાપી રહેલી પુરુષ-પ્રકૃતિની
સૃષ્ટિશીલાનો બોધ કરાવે છે. પ્રકૃતિ જ સર્જકતત્ત્વ છે, એટલે કે સ્ત્રી જ
સર્જક તત્ત્વ છે.

મારા તપ્ત દેહના અગ્નિ વડે
છિંખાવી દઈ તારો દેહ હજવે હજવે પરમેષ્વર
દેહ તારો સેળવી ભેળવી મારા દેહમાં,
નારી,

પ્રવેશી પ્રબલ કામના વડે તારા શરણાગત ચૈતન્યમાં
ચાહું છું રક્ષવા મને
રક્ષ રક્ષ
નારી.

જલમાં, જલથી, જલચક્રી, રક્ષ રક્ષ મને
જલસ્વરૂપિણી,
આનાણું છું મારો ઉત્તમ અગ્નિ તારી લીલર...
પાણીમાં તાણું છું આગને થાય છે જ્વન
અહાંડમું સંગીત સર્જતી સ્પંદભરી નતે છે. છાકરીઓ
નવચૌવના કિશેરીઓ
મધ્યાઓ સ્તનોથી નિતબાથી ભરીભરી
રસબસતી
રક્ષે છે અહાંડને.

નારીને જલસ્વરૂપિણી કહી કારણ એ જીવનસર્જક છે. તો કવિએ પાણી અને
વાણીને પણ એકરૂપ કરી નાંખ્યાં છે કારણ એ બંને પણ સર્જકતાનાં
ઉપાદાનો છે.

પ્રલયપાણીની વાત કરતાં કેવિ પાણીના છુડ છુડ-ધ્વનિનો ઉલ્લેખ કરે છે અને
પછી તરત આકારાન્ત-વ્યંજન ધ્વનિઓની એક શૃંખલા રેચે છે. પેલાં છિના-
ળના છોકરાની વાતનો તંતુ અહીં છેક અહાંડમાં-પુરુષ પ્રકૃતિની ક્ષીણમાં નિવિહર્યા
પછી પાછો પ્રકટાય છે. છિનાળે છોકરું જણ્યું, મોટું થવા માંડ્યું એટલે એની
અર્થ વિનાની છુડ છુડ વાણી શરૂ થઈ. અને એવું ધ્વનિ-સામ્ય પાણીની
છુડ છુડ સાંથે આપણા મનમાં ગોઠવાઈ જાય છે. માટે જ “મારી છે હૂમનારની
બડ છુડ”-અર્થ વિનાની છુડછુડ એમ કવિ ભલે કેહે, અર્થ કયાંક તો ઝંભાય
છે જ, તે એ રીતે કે

છુડ છુડ છુડ બડબડ બડબડ બડબડ બડબડ બડબડ બડબડ
બડબડ બડબડ બડબડ

ના અર્થહીન પ્રલાપ-prattleમાંથી જ ધીરે ધીરે મોટું થતું બાળક બા, મા,
પા, ના, યા, બ, ખા જેવા આકારાન્ત શબ્દો શીખતું હોય છે અને છિનાળે
જણેલું છોકરું પણ એ જ રીતે વાણીને પ્રાપ્ત કરે છે. પછી નિશાળે જાય છે
ત્યારે જૂની-જાળપેણીમાં આવતો પ્રાક બચ્ચતું બતાવ્યું છે.

આ યા પા

ના બા દૂધ મા વેગેરે.

મામ અન્-અર્થ'માંથી અર્થ'ના સરહદપ્રદેશ પર આપણે આવી જઈએ છીએ. બાળકમાંથી મોટા યતાં કોઈક વાણીનો ઉપાસક કલાકાર બને તો કોઈક ધરે-ડની જિંદગીમાં ભળ્યા કરે. એ ધરેડની જિંદગી કેવી, એમા કરવાની ક્રિયા-ઓની આ શૃંખલા જુઓ-

ખાઈએ છીએ, પીએ છીએ, લઈએ છીએ, મૂતરીએ છીએ, હાગીએ છીએ, છીંકીએ છીએ, છીંછીં છીએ, હજી છીંએ, વળા છીંએ, ઉપરાત છીંએ, માછા છીંએ, ને કે છીંએ, તથા છીંએ, છતાં છીંએ અને છીંએ વળી છીંએ દવા લેા કાકા ચારુ' લાગશે હેલીકોપ્ટર ફેંકી છે દવા સરદી એમ મટતી નથી ને આ ચોતરફ પાણી ને પાણીની વચ્ચે છીએ

ખસ.

છેલ્લું ક્રિયાપદ "છીએ" એ માત્ર અર્થ'હીન હસ્તી ધરાવવાનું સૂચક બની રહે છે. બસ. કવિની સર્જક કલ્પનાનું આ ઉદ્ધયન, એનો વિસ્તાર-વિકાસ, એના આવતા વિચાર સાહચર્યોનું આ વૈવિધ્ય, આ વ્યાપ-છતા, પ્રભોદકુમાર પટેલ આ રૂતિને "એક વણસી ત્રયેલી રચના" ગણાવે છે, "એની નિર્બળતા-નિષ્ફળતાનો, અલગત, જુદા જુદા સ્તરેથી ખુલાસો આપી શકાય છે" એમ કહી એ ને ખુલાસો રજૂ કરે છે તે પ્રતીતિકર બનતો નથી.^{૧૩}

"ઘેરો" નામના ખીજા આ એક સૂદૃઢ કાવ્યમાં સિતાશુ મધનકાલીન યુદ્ધ-પ્રસંગનો સંદર્ભ લઈ કેવળ ભાષાનાં સંયોજનો અને કલ્પનાનાં તર ગી ઉદ્ધયનો દ્વારા તેમજ નેરેટિવ ફેમમાં ખીજું એક કોલાજ રચે છે. ત્રણ રણ હારી ગયા પછી શત્રુ સૈન્ય મઢને ઘેરા ઘાલીને પડયુ છે તે પરિસ્થિતિ છે. દુસ્મન મઢને ભડાકે ના ઉડાડી શક્યો એટલે ભડકે ભસ્મ કરવાની પ્રયુક્તિ કરે છે ને ત્રઠ સળવે છે

ભડ ભડ ભડ ભડ

આગ્રતા આ ધ્વનિ "ભડ ભડ"માંથી યુદ્ધ સાથે જ સંદર્ભ ધરાવતો શબ્દ "ભડ" સૂચવાય છે એટલે ભડાકાને બદલે ભડકે કામ કાઢનાર શત્રુના સંદર્ભે કવિ કહે છે

ભડ કોણુ ને કોણુ કાચર ?

આ પ્રશ્નનો શો ઉત્તર હોઈ શકે? ભડપણું-કાયરપણું એ તો આપણા મૂલ્યપ્રાપ્ત શબ્દો ને મૂલ્યપ્રાપ્ત અર્થો ધરાવે છે એટલું જ. "રણમાં ને જીતે છે તે શૂર" એવી વ્યાખ્યા સ્વીકારી શકાશે ખરી? આપણને યુદ્ધોનો ને અનુભવ થયો તેમાંથી "ભડ" "કાયર"ના ભેદ કરી શકાય એવી સ્થિતિ-રહી છે

ખરી ઐટલે એવા પ્રશ્નનો કોઈ ઉત્તર ન હોઈ શકે. ઉત્તર હોય તો એટલો જ કે,

બધાં માણસ

આમને એ માણસ ને સામને એ માણસ
મરતાં એ માણસ ને જનમતાં એ માણસ
ગાભણાં એ માણસ ને વાંઝણાં એ માણસ
સંતાં એ માણસ ને પાપણાં એ માણસ.
ગમતાં એ માણસ ને અણુગમતાં એ માણસ.
જાણીતાં તે જાણીતાં કંઈ કેટકેટલાં માણસ.
માણસની સામે આ તો લટકાં કરે માણસ.

(નરસિંહના “બ્રહ્મ લટકાં કરે બ્રહ્મ પાસે”નો સંદર્ભ અહીં સ્પષ્ટ થશે.)

આમને ય માણસ ને સામને ય માણસ.
ગઢ બહાર અને ગરબ માંલ અલગ્યાં સહુ માણસ.

“પ્રણય”માં કવિએ પોતાની વાતને અર્થ વિતાની બહુ બહુ કહેલી. આ વાણીને; તેઓ “લવરી” કહે છે. અવચેતન-મનની, સ્વપ્નાવસ્થાની વાણીમાં આમ તો ખીજઓને લવરી જ જણાય. પણ અવચેતનના વાસ્તવને જે સમજી શકે તે કહેશે કે બાહ્ય રીતે જણાતી અસંખ્ય પ્રણયશૃંખલામાં આંતરિક વાસ્તવની કંઈક ચોક્કસ ભાત હોય છે. ત્યાં દેખાતા વિરોધાભાસો વિરોધાભાસો રહેતા નથી. આંદ્રે પ્રેતોએ કરેલા હંદેરામાં તો સ્પષ્ટ કહેલું કે

Everything suggests the belief there is a certain point of the mind where life and death, the real and the imaginary, the past and the future, the communicable and the incommunicable, the high and the low are no longer perceived as contradictions. It would be vain to look for any motive in surrealist activity other than the hope of determining that point.^{૧૪}

આપણે કવિસંવેદનાને સંચાલિત કરતું આ કેન્દ્ર પકડી શકીએ તો જોને કવિ લવરી કહે છે તેમાંથી ધણું બધું અર્થપૂર્ણ તારવી શકીએ.

છેલ્લે વાત લઈએ “જટાયુ”ની. ‘જટાયુ’ સંગ્રહમાં પ્રાચીન મિથના આધારે રચાયેલી ચાર કૃતિઓ છે. અને એ કાવ્યજૂથ દ્વારા સિતાંશુ સર્રિયલમાંથી સીમોદલધન કરીને નવી ધારા તરફ ફેંટાય છે. છંદોને છાંડ્યા પછી વળી પાછા એ આ કાવ્યોમાં મધ્યકાલીન આખ્યાનકાવ્યની કથનપદ્ધતિ અને લયઢાળો નવું કાવ્યપરિમાણ નિષ્પન્ન કરવા પ્રયોજે છે. પ્રાચીન મિથને નવા સંકેતસંદર્ભમાં

પ્રયોગની એ ક'ઈ મવી ખાત નથી. પણ આપ્યાનશૈલીનો પ્રયોગ અને વિષય પ્રયોગવા છતા તેનું વિગ્રહન સિદ્ધ કરવાનો સિતાશુનો પ્રયોગ નિરાજો છે હરિવંદન ભાયાણી "જટાયુ"ને આખ્યાનકાવ્ય જુદે છે ૧૫ તે કદાચ સિતાશુની શૈલી અને એમણે લીધેલા કાવ્યધર્ટકના સંદર્ભમાં બરાબર છે, પણ એ દ્વારા સિતાશુ ને અનુભૂતિદ્રવ્ય નીપજાવે છે તે એકદમ આધુનિક અને વિદક્ષણ છે

કાવ્યનો પ્રસંગ તો જાણીતો જ છે રામાયણના સીતાહરણ પ્રસંગ અને ત્યાર પછી રામની સીતાશોધ દરમ્યાન અરણ્યાસ્થન હોવા છતા પક્ષીરાજ જટાયુ રામવદનમણને સીતાની ભાળ આપે છે એ રાવણ સાથે "એક જુદે ચડ્યો", અને ધવાયો જયત પાકક કહે છે તેમ એવી એના સંજ્ઞામાં ને કયા કહે 'ધામા' આવી છે તે બરાબર સીધાંત રામાયણને મળતી મળી, 'ક'રા કુટી છે. એ દ્વારા જટાયુનું એક અન્યોક્તિના આધાર તરીકે અથવા અતીક તરીકે નિરૂપણ થયું છે ૧૬ એ વર્તિતને સ્વીકારીએ તો 'અન્યોક્તિની રીતે જટાયુને પ્રસ્થાપિત કરીને 'ક'યા અપ્રસ્તુત 'અર્થ'સ કૈતને 'ક'વિ હિપસાવવા 'માગે છે એ 'આપણી શોધનો વિષય'બને હરિવંદન ભાયાણી એમાં "સદસદ્ વિવેકના અવિષ્કાર દ્વારા જટાયુને 'વનચરમાંથી પરિવર્તન પામતો 'જુએ છે" ૧૭ પણ 'સદસદના કૈતને વિરોધાધવા જટયી સ્વરૂપ વાત અહીં નથી કહી વાત છે :

તોગર અથિયા 'હિતરે, ને 'દખખણ નમરી સ'ક,

વધ્યે 'સદસદજ્યોત વિહોણુ વન પયરાયુ ર ક

તેની સદ્ કે અસદ્ બ નથી બિન્ન એવા અતરિયાળ પથરાયલા વનમાં જટાયુને ચતા અનુભૂતિવિધની વાત છે આ વન "ર ક" છે કારણ એને સદ્ના-અવ્યનો પરિચય નથી, 'અને નથી અસદ્ના 'મૂલ્યનો, એણે ધવલ 'ધમ'જ્યોતિ'જ્યોત તથા 'ક' નથી જોયો 'અર્ધમ'નો રતિઓળ રમ આ અતરિયાળ હોવાપણુ ગીધાના 'સ્વભાવ સાથે પાછળથી અનુસંધાન પામે છે જ્યા કવિ એમના એસવાની 'રીતિ વિષે કહે છે "જીવનમરણ વચ્ચેની રેખાની પકડીને ડાળ/ડોક ફરે 'ડાળી, જેમણી 'પણુ' એમની એમ જ કાચ/ભાંજી એક ને બીજી 'બોજુ 'વચ્ચે ભેદ નહીં પકડાય "

એને પરિચય છે વનના "લીલા" અંધકારનો 'જેમાં 'ભાતભાતની વનરૂપિતિ, 'ભાતભાતની 'જીવસંજ્ઞિ વસે' છે અને 'જેમાં 'જટાયુ પણ અન્ય ગીધસમાજ વચ્ચે 'વસે છે 'આખધા 'વનનો લીનો અધકાર જેમ કહે 'તેમ' ફરે છે, એટલે કે 'ફરે, 'ચરે, રતિ' ફરે, 'ગીધને' ધરે, 'અવતરે, મરે 'એ સવ' જીવસંજ્ઞિના નિયત 'કૌમરે' અર્થસૂત્ર છે 'વનની' 'સંતાને' એ બધા વશ છે એમને ઉપર ઉતર

આવેલા અયોધ્યાની નાણાં નથી કે-દખાણુ, આવેલાં લોકાની પણુ નથી. They live in the little paradise of their ignorance, and ignorance is their bliss. એમાં જીવસૃષ્ટિનો પ્રત્યેક સભ્ય પોતાની રુચિ પામે છે, અને એમાં કોઈને પાપભાવ અનુભવવાનો રહેતો નથી. (અહીં “માધમ્લ”નો અસ્પૃશ્ય સંસ્કાર નવા કાવ્યસંદર્ભનો ઉપકારક થતો જોઈ શકાય. તે જ રીતે “હસી પ્રુશીને” રહે ને ભૂલી જતા ન પેલી શરત/કે વનનાં વાસી, વનના છેડા પાર દેખના મત્ત, તેમજ, “નામ વિનાનો વાંક” એ પંક્તિઓમાં પણ બાધ બદની પેલી નિષેધાત્માનો - પાપની કદ્દપનાતો ચિત્તસંસ્કાર કામ કરી રહ્યો હોય એવું લાગે અને એવું ઉલ્લંઘન વેદના અને મત્યુપરિણામી નીપજ છે તે પણ બાધમ્લ સાથેનું અનુસંધાન આપણા મનમાં જગાડે છે. કહેવાતું તાત્પર્ય એ કે ચિત્તમાં પડેલી કેટકેટલી વસ્તુઓ કાવ્યસર્જનની પ્રક્રિયા દરમ્યાન કેવાં તવાં સંયોજનો, સંદર્ભોમાં નવસંસ્કરણ પામતી હોય છે તે આ કાવ્યમાં જોઈ શકાય.)

આવા વન્યસમાજ વચ્ચે અને આવા ગીધસમાજ વચ્ચે ઊછરતો જટાયુ આગલું વ્યક્તિત્વ ધરાવે છે. ખીબાં ગીધો ભારેમમ દેહ ધરાવે છે જેથી એમને વાયુ માંક જીંથકી શકે છે. જ્યારે આને તો મળી છે “સતપત કરતી પાંખ” જેથી એને “બહુ ઊડવાની ટેવ” પડી ગઈ છે. માને એની ફિક્કર છે, આપ જો કે એટલો વ્યગ્ર નથી. છતાં એ વાતથી સલામ તો છે જ કે—

“આમ તો ખીજું કંઈ નહિ પણ આને બહુ ઊડવાની ટેવ!”

પણ વનની માયા સમજવા જેટલી એનામાં ચતુરાર્થ નથી. ભોળો છે. ચોથા ખંડકમાં જેને ઝાળિયા ખાળક તરીકે કવિએ ઝાળખાવ્યો છે તે જટાયુ પાંચમા ખંડકમાં પ્રૌઢ મુખી તરીકે આપણી સામે આવે છે. સમયની મિતિને કવિએ વળુવી નથી પણ “પ્રૌઢ જટાયુ”ના ઉલ્લેખ દ્વારા સંકેતિત કરી છે. આ પ્રૌઢ જટાયુ, જેને નાનપણથી ઊડવાની ટેવ તો હતી જ તે એક દિવસ ભક્ષ્ય-શોધમાં પેલી નિષેધાત્માનો અનાદર કરી “અવશ ઊછળ્યો અધર” અને વનના છેડા પાર એક જ પાંખ વીંચીને પહોંચી ગયો. પણ બહારની આ ગતિ સાથે અંદર પણ ભારે ફેરફારની આ પળ છે. જે ખાલીપો એણે શિયાળ-સસલે ભર્યાં વનમાં બાહ્ય રીતે અનુભવેલો, ને જેની દીક વાગતાં એ વનના છેડા અંખતો ઠોકલો એ ખાલીપો અંદર પણ વ્યાપેલો છે. જે કે તત્કાળ તો એને ભરે એવું એક કામ એને તે જ ક્ષણે મળે છે - રાવણ સાથે એક યુદ્ધે મર્યા પડવાનું. કાવ્યનાં આ છેડાં ખંડમાં જટાયુની કથા સાથે સંદર્ભ ધરાવતાં સોનામૃગ, રાધધ, “હે લક્ષ્મણ” નામની માંચાવી ચોસ, ભિક્ષુવેશી રાવણ દ્વારા

સીતાનું હરણુ-આવે છે જે દ્વારા આ કાવ્યનું રામાયણ મિથ સાથે અનુસંધાન વધારે દઢ થવા પામે છે. આમ છતાં રામાયણની મિથને તત્તોતત્ત કવિ અનુસર્થા નથી તેની નોંધ જ્યંત પાકે તેમજ હરિવલ્લભ લાયાણીએ કરી છે. લાલ-શંકર પુરોહિતે એમાં મિથનું વિચલન જોયું છે, ૧૯૦૦ ઈ.ઈ. મિથને વિશિષ્ટ કાવ્ય-હેતુથી પ્રયોજવામાં આવે ત્યારે એની બધી જ વીચિત્રતાનું અકબંધ રીતે પ્રુનઃ કથન કરવું જરૂરી ખરું? એ પ્રશ્ન છે એમ લાગે છે કે મૂળ મિથથી અહીં વિચલન-deviation પણ ન જોઈ શકાય. પણ મિથના મિનજરૂરી કથાઓ શોનું વિગલન કરીને જટાયુકથાને એક કેમ એક રેફરન્સ તરીકે કવિએ પ્રયોજી છે અને એ દ્વારા પોતાને જે અર્થસંક્રમણ કરવું છે તેને એમણે પ્રાધાન્ય આપ્યું છે. આધુનિક મનુષ્યની શ્યન્તાની અનુભૂતિ, એકલવાયાપણાની, પરાયાપણાની, alienationની પીડા અને તેમાં જોડવા છતાં અભિગ્રસ્ત થવાની અક્ષમતા અથવા અશક્તિતાની કેટલું માનવનિયતિ-આવા આવા અર્થસંક્રોતોનું કવિએ વિગલિત મિથની પડછે ફેરવેલિન્ડિંગ કર્યું છે. "જટાયુ" કાવ્યના અંતિમ ખંડમાં કેવળ અશ્વ દ્વારા નથી, ઉત્તરવાળાને આવવાની વિનંતી છે તેમજ એના આવવાની આશા પણ છે. "તું" તો સમયનો સ્વામી છે, ક્યારેક આવવાનો સહી" પણ સમસ્યા માત્ર એટલી જ છે કે જટાયુ મર્ત્ય હોવાથી કદાચ રાધવાના આવવા સુધી પ્રાણુ ટકવી નહિ શકે. એને મૃત્યુની બીજ નથી. એ તો એનું એક માત્ર સાર્થક જીવનકૃત્ય છે. પણ એને વેદના છે કહેવાની વાત ન સમજનારા અણુસમજુ વન વચ્ચે મરી જવાની નિયતિની.

મધ્યકાલીન આખ્યાનશૈલીમાં અને ભાષાના નિરનિરાળા અભિવ્યક્તિસ્તરોમાં રચાયેલી આ કૃતિમાં કથનનું દષ્ટિબિંદુ-point of view-પણ નિરંતર બદલાયા કરે છે. પહેલા, ખીજા અને ત્રીજા ખંડની દસ પ કિતઓમાં સર્વજ્ઞ કવિ કથક છે. હિપાન્ત્ય પંક્તિમાં જટાયુની માતા અન્ત્યમા પિતાની હિતિ છે. વળી પાછા ચાર, પાંચ, છ ખંડમાં ત્રીજા પુરુષનું અર્થાત્ સર્વજ્ઞ કવિનું કથન છે. જ્યારે અંત્ય ખંડમાં અંત્ય પ કિત સિવાય સમગ્રપણે જટાયુનું પ્રથમ પુરુષમાં રાધવને સંબોધન છે. તો પ્રશ્ન એ થાય છે કે છેલ્લી પંક્તિ કવિએ કેમ ત્રીજા પુરુષના કથનમાં આપી? સદ્ગુણસદ્ગુણ અત્રિયાળા અનુભૂતિપ્રદેશની આ કથામાં અંતે પણ ઉત્તર અને દક્ષિણ દિશાને શ્યન્ત જ બતાવી છે. દક્ષિણમાં દશાનન નથી ને ઉત્તરમાં નથી રામ. ખાલીપો, શ્યન્તા ભ્રેષ્ઠ જાણુ વિસ્તરી છે અને વનમાં તો ખાલીપાની હીંક વાગેલી છે આ પક્ષોને એટલે જટાયુના જીવનની કેટલું નિયતિ આ સર્વવ્યાપી ખાલીપાની જ છેવટે રહે છે. સદ્ગુણ જેમ એક

મૂલ્ય છે તેમ અસદ્ પણ એક મૂલ્ય છે. એ હોય તો એ જીવનને એક અર્થ મળે પણ અહીં તો એ બેયની અનુપસ્થિતિમાં વન પણ રંક છે, વનના વાસી પણ રંક છે અને જટાયુ પણ રંક છે. આ રંક વિશેષણ કવિ બધાને જુદા જુદા સંદર્ભે લગાડે છે તે પરથી આપણને એમની વાતનો સંકેત સાંપડે છે. ચંદ્રકાન્ત ટોપીવાળા યોગ્ય જ કહે છે કે, “પુરાણકાલીન ‘મિથ’નો સંદર્ભ લઈ ગુજરાતી ભાષામાં વર્તમાન ક્ષણ સાથેનું આવું અપૂર્વ સામ્યજન્ય અન્યત્ર કવચિત જ થયું હશે.”^{૧૯}

અંતમાં સિતાંશુના સર્રિયલિઝમની થયેલી થોડી ટીકાઓ વિષે એકબે વાત કરવી છે. સિતાંશુએ અનેક કૃતિઓ સાથે સર્રિયલ સંજ્ઞા નેડી છે એટલે વિવેચકોને એ વાત તો સ્વીકારવી પડે કે એમનામાં સર્રિયલ તત્ત્વ છે. અને સિતાંશુએ પોતે પણ પોતાને સર્રિયલ કવિ તરીકે ઓળખાવવાનું પસંદ કયું છે; એટલે પછી એ કેટલે અંશે સર્રિયલ છે અને કયાં એમનું સર્રિયલિઝમ જાણી જતારે છે તેની શોધ ચાલી. શું મળ્યું? થોડાક આવા અભિપ્રાયો કે “અર્થતા, તેની સતતતા અને બુદ્ધિપ્રધાનતા—” એમની કવિતાનાં દોષસ્થાનો છે. ^{૨૦}

“સર્રિયલિસ્ટોમાં જેવા મળતો ચિત્તનો યદ્વચ્છાવિહાર અરાજકતા સરજે છે અને અસંગતિઓને સામસામે અથડાવે છે. એમાં એકવિધતા ડોઝિયાં કરે છે. યદ્વચ્છાચાર કાવ્યાચાર બની રહેતો નથી. સર્રિયલ કાવ્યોમાં અર્થની પાર જવા માટે અન-અર્થ સુધી પહોંચવાનો પ્રયત્ન દેખાય છે. આવું કશું esoteric તત્ત્વ કે સાહસ સિતાંશુમાં દેખાતું નથી.”^{૨૧}

સિતાંશુની આ મર્યાદાઓ છે એમ દક્ષા વ્યાસ પણ સ્વીકારે છે, પણ પૂર્ણ અન-અર્થતા કેમ સિદ્ધ નથી થતી તેનો ખુલાસો આપતાં એ કહે છે, “પરંપરા સાથે જોડાયેલી અને જડાયેલી ભાષાને કોઈ પણ કવિ માટે રૂઢ સંકેતોથી સદંતર મુક્ત કરવી કદાચ અશક્ય છે.”^{૨૨}

તો તો એનો અર્થ એ થયો કે કોઈ પણ સર્રિયલ કવિ માટે એ અશક્ય ગણાય. અને કોઈ પણ કવિ સર્રિયલથી પૂર્ણપણે હીક્ષિત હોવાનું ન સ્વીકારી શકાય, છતાં સિતાંશુને એવા ન ગણીએ એમ કહેવામાં ખીજઓએ આ અશક્યને શક્ય કયું છે. એનો સ્વીકાર થતાં તકવિરોધ આવે છે. વળી એમનામાં પણ એ શક્તિ છે એનો ઇન્કાર લાગ્યે જ થઈ શકે એમ પણ અભિપ્રાય આપનાર એકરાર કરે છે. તો આ બધા પરથી શું સમજવું?

સુરેશ જોષીએ કહ્યું તેવું esoteric વજેર નથી માટે હિમાંશી શેઠ સિતાંશુના

સર્વિયલ કાંચોને વતે આઈ અંશે tamet કોળવાથેલોં અને સ્વચ્છત્વ સોચે
મલે છે.

સુરેશ દહોઈ સિંતાશુની કવિતાને સર્વિયલ કહેવી જ શી માટે નેઈએ એમ
સંવાલ કરે છે. ૨૨ આ એળખપત્ર એટલા માટે કે કાઈ અભિપ્રાયની એળખથી
આપવી હોય તો એધાણીએ નેઈએ, નહિ તો કોઈ ભળતાની સાથે લટકાઈ
જવાય. પારિજાતને પારિજાત કહીએ ત્યારે એના રૂઢની ફેરમ રાતરાણીની
ફેરમ સાથે સેળસેળ ન થાય. જોકે એમનો વધાર માટે વાળે છે સિંતાશુની
સર્વિયલની વિભવમામાં રહેલા વિશંધનો! એ કહે છે “સર્વિયલને સખ
છે અનન્ય મનો સાથે” અત્તાકિંકા સાહનિકતા સાથે સિંતાશુની કવિતામાં
ધણીયે વાર અત્તાકિંકાના તકનું પણ એક તરંગ ચાલ્યા કરે છે અને
આલેખન પણ એક સલામ કલાકારની મુદ્રા ઉપસાવે છે. - તો આ બંને વસ્તુ
સર્વિયલ અમનો છે ઉડાડનારી છે સિંતાશુમાં ગણતરી પૂર્વકની અનાકિકતા
ધણીધાર કવિતાને યાત્રિકતામાં મૂકી દે છે. ૨૨

અનન્ય મનો અવસ્થાનો, અવચેતન-અચેતન ચિત્તના વિચિત્ર વ્યાપારોનું
અંતર આલેખ, અત્તાકિંકાનું પ્રચલન, કવિકર્મમાં સંભાનતાનો અભાવ, અન-
અર્થ સૂઝી પહોંચવાની સિદ્ધિ, એવધાનો વિચાર કરીએ છીએ તમારે એમ
કહેશું નેઈએ કે અચેતન-અનન્ય મનો અવસ્થાએનું તિરપણ કવિ પેલા-
કોંસરિજની જેમ સ્વચ્છતામાં કે સ્વચ્છતાની સીમાભૂમિ પર રહે રહે
ખરેખર નથી કરતો. પણ અનન્ય મનો, સંભાનપણે એ અનન્યતાની ચિત્તાવસ્થાને
simulate કરે છે. વિમાનની તાલિમ લેવા માટે આકાશમાં જીડા વિના
અવકાશને આભાસ રચવો પડે છે, તેમ અચેતનની અવસ્થાને કલાકૃતિમાં
જિતારવા મરે અચેતનાનો આભાસ જીર્ણ કરવો પડે છે. એ માટે ભાષાની
સાથે જે પ્રયોગ કરવામાં તકની વિશુભલ-શુભલાએ રચવાની, ભાષાને
તોડવી - નવેસરથી જોડવી, નવા લયસંયોજનો કરવાં એ બધીં સલામ પ્રવૃત્તિ
જે હોઈ શકે.

તેથીવાત અત્યંત અર્થ, untamed, uncontrolled, incomprehensible
meaningful. અહીં પણ આગળ જોઈએ તે હોડરવાળે કે “સર્વિયલ કૃતિમાં”
અર્થ-અનો અનર્થની સરહદ પર વિહરવાનું રહે છે. તો જ પેલીં ઝાંખી.
ઝાંખી ઝાંખી કવિની ચેતસિક પ્રક્રિયાઓની પ.મી શકાય. ભાષા સાથે કાર્ય
પાડવાનું છે, કવિએ એટલે ભાષાને નિરથ તો બનાવી ન શકાય, પણ
વિ-અર્થતાવાળી બનાવી શકાય વસ્તુતઃ સ્થળ અને સમયથી મિશ્રિત-
૧૦૪

સીલામાં અરાજકતા જ હોય, પણ કલાકૃતિમાં એવી અરાજકતાનો કેવળ આભાસ જ રચવાનો હોય.

કાન્તિ પટેલ યોગ્ય જ કહે છે કે, “તર્કાતીત સૃષ્ટિમાં વિધવિધરૂપો તેમણે આસ્વાદ્યંરીતે પ્રગટાવ્યાં છે.”^{૧૧૫} વળી; “અતઃત્ર છેતેન્ને તેઓ કવિતા, તાત્રિક શક્તિથી વશમાં કરવા મથે છે.”^{૧૧૬} એટલે કે હેતુપૂર્વક એને tamed બનાવે છે. “તર્કમાં” ન સમાઈ શકે તેને કાગળ પર કિતારવા મારે તેઓ તર્કને વળ્લવે ગણતા નથી. તેમની કવિતાની પ્રત્યેક પંક્તિમાં બુદ્ધિનું નિયંત્રણ જોઈ શકાય છે. પણ તે નિયંત્રણ સર્જકકલ્પનાનો વિનિયોગ ક્યાં ફરી રીતે કરે તો તેટલા પુરતો જ મર્યાદિત છે.”^{૧૧૭}

સૂર્યચલિસ્ટ કવિએ પણ કંઈક કહેવું તો છે જ, ભલે પછી. મપનામાં દોઢલા ડોલતા ડુંગરની વાત હોય કે તરણા આથે ઢંકાઈને કાઈને ન દેખાતા ડુંગરની વાત હોય કે પાણીમાં પિયાસી સીતની વાત હોય, અથવા તો જુદી જુદી અનુભૂતિની કાટિઓમાંથી યદ્યચ વહી આવતી, અવળસવળ ગોઠવાતી કલ્પનશ્રેણીઓ હોય, તરંગો હોય, પ્રલાપલાગતી વાણી હોય; એ બધાંની પાછળ જોડે કાઈક સંવેદનનું કેન્દ્ર હોય છે. એ કેન્દ્ર જ આ અરાજકતામાંથી અનુભૂતિનો આછો પાતળો પિંડ બંધાય તેમાં મદદરૂપ થાય છે. એટલે જ નિરથકતા કે નયિંગની વાતો કરતો કવિ કવિકર્મ તો મિરચાઈ નથી જ કરતો એ સ્વીકારવું રહ્યું.

સંદર્ભો :

૧. Marcel Nadeau, The History of Surrealism, P. 62
૨. યશવંત ત્રિવેદી (સં.) ઇન્ડરબૂક્સ, પૃ. ૧૯૭
૩. પ્રતિભા અને પ્રતિભાવ, (સં.) ઉમાચંદ્ર જોશી, પૃ. ૨૭
૪. યશવંત ત્રિવેદી, ઉપર મુજબ, પૃ. ૧૯૧
૫. એજન. પૃ. ૧૯૭
૬. એજન. પૃ. ૧૯૬
૭. રઘુવીર ચૌધરી અંધ, જન્ય ૧૯૭૬. પૃ. ૧૧
૮. એજન. પૃ. ૧૧
૯. યશવંત ત્રિવેદી, ઉપર મુજબ. પૃ. ૧૬૫
૧૦. સ્વાતંત્ર્યોત્તર કવિતા, પૃ. ૨૯૩
૧૧. યશવંત ત્રિવેદી, ઉપર મુજબ, પૃ. ૧૯૫
૧૨. ||વિ|| માય, ૧૯૮૭, પૃ. ૩૦
૧૩. એજન પૃ. ૩૦-૩૧
૧૪. આંદ્રે પ્રેતોના હંદરાનો એક ભાગ.
૧૫. કાવ્યવ્યાપાર, પૃ. ૯૩
૧૬. કાવ્ય-રસાસ્વાદ (સં.) યશવંત દોશી વજ્રેર. પૃ. ૬૪
૧૭. હરિવલ્લભ ભાયાણી, ઉપર મુજબ, પૃ. ૯૩
૧૮. તાદૃશ્ય, માય, ૧૯૮૮, પૃ. ૯ થી ૧૧
૧૯. પ્રતિભા અને પ્રતિભાવ, પૃ. ૩૪
૨૦. યશવંત ત્રિવેદી, ઉપર મુજબ, પૃ. ૧૯૩
૨૧. સુરેશ જોષી, નવોન્મેષ, પૃ. ૨૧
૨૨. સ્વાતંત્ર્યોત્તર કવિતા, પૃ. ૨૯૪
૨૩. પરાવાસ્તવવાદ, પૃ. ૬૦
૨૪. જ્યાં જ્યાં નજર મારી ઠરે ભાગ-૨. પૃ. ૧૮૭
૨૫. એજન. પૃ. ૧૮૭
૨૬. ફ્રાન્સ ત્રેમાસિક, પૃ. ૨૮૧
૨૭. એજન. પૃ. ૨૮૨

દ્વિતીય ઝવેરી

કવિને જ્ઞાની મા ગણીશ

૧. ખાડો ખોદે તે ખડે

જીવન અને કલાસર્જન. વચ્ચે સનાતન સીધો સંબંધ છે એવી બૂલભરેલી માન્યતા દીર્ઘકાલથી પ્રચલિત રહી છે. અને એવી માન્યતાની બૂલ સદ્ભાગ્યે કોઈને સમજાઈ હોય તો ય એ વિશે મૌન સેવવું અનેકને સમવડલયુ' રહ્યું છે. કારણ કે એમ કરવાથી સાહજિક જ કલાસર્જન અને જીવનને ય સનાતન સીધો સંબંધ છે એ વાત પણ નિર્વિવાદ જ રહે છે. જેના અનેક લાભ વૈયક્તિક રીતે કલાકારને પ્રાપ્ત થઈ શકે. અને આમ જ સ્થાપિત હિતો પુષ્ટતાને પામી અચ્યુત જડતાની જ્યેષ્ઠ અજેયતાને પામે છે.

પરંતુ આ જીવન તો એક દુર્ગમ અને દુર્જય પદાર્થ છે જે કદી ય નામરૂપ પદ પર્યંત પહોંચવાની ન્યૂનતાને પામતો જ નથી. અનેક રસાયણો સાથે અનેક પ્રક્રિયા સંબંધો જોડવા છતાં ય સદૈવ સ્વયંશેષ રહે છે, અને પરિવર્તન-શીલતાની પ્રલોભક માયાનો તટપ્રદર્શન ભીતર સદૈવ સાતત્યે અવિચલ રહે છે.

મનુષ્યને સદાય ભ્રાંતિ અને એષણા રહી છે કે પોતે જ આ સમગ્ર વિશ્વના કેન્દ્રસ્થાને છે. છતાં ય જ્યારે જ્યારે પ્રકૃતિએ પરિવર્તન પ્રેર્યા છે ત્યારે મનુષ્યની પરવા વિના કે એની ખિલાફ, નહીં તો રંતિમત્ત પ્રકૃતિ શા માટે AIDSના કામરૂપ જીવાણુને અલયનું વરદાન દે! છતાં ય આ અસંખ્ય નિહારિકાઓની આકાશગંગાના આ અતિસૂક્ષ્મ સૂર્યમંડળના એક મધ્યમ ગ્રહનો માત્ર કેટલાંક લાખો વર્ષોનો રહેવાસી મનુષ્ય પોતાને જ કેન્દ્રસ્થાને માની, પોતાને જ પ્રકૃતિનો ઉદ્દિષ્ટ માની, પોતાને જ પરમચરમ માની જ્યારે નિદ્રાને વશ થાય છે ત્યારે એની નિહારિકા આ આકાશગંગા

મહાવિસ્તારે સંક્રાંત્ય પામી પોતાની જ આસપાસ ધૂમતી રહે છે અને એની આકાશગંગા આ બધીંતા વિશ્વની સીમાહીનતામા સ્વયં ને અરોધ કરવા આખી યી સહજજ ઓસરતી બમ છે ત્યારે હજી તો અનત એવું વિશ્વ અબજ છે એવા વિચારની વ્યાકરણહીન અવહીન આકલનહીન સંગતિ વિસંગતિમા

આ વાક્યને પૂર્ણ કરવા માટે સાહસ કે શક્તિ સત્તા મારામા તો નથી અને એટલે જ મારે માટે કલ તે મનુષ્યજીવન સાથે સાતત્ય, પૂરક કે વિરોધનો સબધ ધરાવતી ક્રિયા નથી કલાની ઐચ્છિકતા કવિને સ્વાયત્તાનો આધરી, આપે છે અને એ જ ઐચ્છિક સ્વાયત્તાના આચરણમા કવિ જીવનને પદાર્થ રૂપે કે કલાયોજનાના ઘટક રૂપે કચારેક કચારેક પ્રયોજી છે.

પણ લાલચ તો ઘઈ જ આવે ને !

કલાકૃતિનો રચનાનો આનંદ જ માત્ર જો પર્યાપ્ત ન હોય તો રચનાની મહત્તા પ્રસ્થાપિત કરવાનું પ્રયોજન રહે જ અને પોતે રચેલા સ્કેટિકને બીજા માની મહાશક્તિ વિસ્તારની અરોધાએ ખાડો ખોદવાનું વૈતરૂ, કલાકાર આદરે પણ એ સ્કેટિક તો કઈ જીજે થોડો ! અને છેવટે એ ખાડામા ખોદનાર પડે જ પડે

જીવનની ગૂઢનતા, કશીં ન માનવ માનવ સબધોની જીડી સૂઝ, યુગનો આશા નિરાશા હતાશા, મૂલ્યોની શોધ કે પ્રાપ્તિ, કુ કોણ નો ઉત્તર આવા બુનેક ખાડાઓ છે. જ્યારથી પોતે જો વિચાર્યું તેને, ટકી, રહે એવા કશું ય આદેખમા મનુષ્ય મૂકતો ત્રયો છે ત્યારથી જીવન, સદેવ નૂતન આવિષ્કાર પામતું રહ્યું છે, અને પર પરિત, પણ રહ્યું છે

અને તો ય આવ્યો છે દોઈ પણ પ્રશ્નનો ઉકેલ ?

કેટલા ય લાખો વર્ષોથી મનુષ્ય આ મહત્તો વાસી છે અને જતા ય એની મૂળજૂત સમસ્યાઓ એ, જ રહી છે, કુ અધ્યાત્મિક-મર્યાદા, એના એ જ રહ્યા છે, અને અગણિત દેવદૂતોએ ચી ઘેલા માગ પર મયા કે, ન મયા જતા ય અતે હેમનું હેમ રહ્યું છે મહદંશે તો હિતર આ જીવનમા નથી, પણ મૂલ્ય પછી જ મળતા હોય છે - કર્મ ધર્માદિ વિચારણાઓ, અત્યુસાર એટલે કે જીવનના પ્રશ્નો જીવનતા, અભાવમા લોકે એવું

અરે જાઈ કરિ ! તને આ સૌની સાથે કઈં લેવા દેવા ? તારો રાગ વળાડ તારા લય અને વિલય તારી રમતો તારી પા પા પગલી કે વિશાળ કાળ તારી શબ્દ અને શબ્દ બોડવાની તોડવાની લીલાઓ છે જ તો છે તારી સાચી કલ

અને આ બધાંમાં કયાંક જીવન પોતાને માટે ક્ષણેક ચિરંતન થઈ જવાની જાગૃતિ હોય તો લલે ને ! એ એનું સૌભાગ્ય. તારી કાલિંદીમાં અસૂયાના કાલિયનો વાસ કયાં છે ?

૨. ભણે ગણે તે ઘોડે ચડે

‘કલાકારનું’ ભણેલા હોયું’ ધણીને મતે આવશ્યક છે.

‘કારણ’ કે ‘કેવિએ’ પ્રેયોજેલા ‘પ્રત્યેક’ શબ્દની વ્યુત્પત્તિની એને ‘જાણ’ હોવી જોઈએ. ‘સંધિસમાસના’ નિયમો પાઠ જોઈએ. ‘છંદપિંગળડિંગળની’ રજરજ માહિતી જોઈએ. ‘સંસ્કૃતપ્રાકૃતમધ્યકાલીનઅર્વાચીન’ ‘બંગાળી’ ‘સંરાડી’ ‘તેલુગુ’ તમિળ. ‘કેચ’ ‘જર્મન’ ‘રુસેનિશ’ અને અલગત અંગ્રેજી તેમ જ આલ્ફા ‘સેન્યુરીથી’ ‘માંડી’ ‘એન્ટ્રોમેદા’ (અથવા ‘પુનર્વર્ણી’ માંડી ‘અરુ’ ધતી)ના અષ્ટક અષ્ટક રેડિયો ‘સંકેતની’ ભાષામાં રચાયેલા સાહિત્યનું જ્ઞાન હોયું’ જોઈએ. ‘કન્કા’ ‘મય’ ‘એઝટેક’ ‘મિસેરી’ ‘યુકેટિસી’ ‘ગ્રીક’ ‘આય’ ‘કન્કુ’ રિચનતાઓ એનું હૃદયેન હાથેની વગેરે ‘સંસ્કૃતિઓ’નું આકલન કરેલું’ હોયું’ જોઈએ. ‘સંગીત’ ‘નૃત્ય’-દ્રશ્ય ‘કલાઓમાં’ પ્રાવીણ્ય જોઈએ. (મોટર હેલિકોપ્ટર સખમરિત કોમ્પ્યુટર લેથમશિન વગેરે ચલાવતાં આવડતું હોય તો ખાસ સવલત મળે ખરી ?)

તો ભણેલા હોય તે ‘કવિ’ થાય, ‘લેખક’ થાય, ‘કલાકાર’ થાય. ઘોડે ચડે.

‘પણ’ ‘માસ્તર’ સાંહેળો, તમે ‘તો’ આ ‘બધું’ ભણેલા છો-ને. ‘છતાં’ ‘ય’ ‘કેમ’ ‘કવિતા’-ચાર લીટીની ‘ય’ નથી લખી શકતા ? ભણેલા છો અધધધધ - એ ‘જન’ દોસ્તોએ વ્હાળી ‘નેરુડા’ ‘અયાંએકયાંએકરો’ છો ને ‘તો’ ‘ય’ રાવજી ‘કે’ આદિલની ‘જેમ’ દહેરથી નાગાપૂગા સરોવરમાં નહાવા જતાં ‘કેમ’ ગભરાઓ છો ?

માસ્તરો, કવિતા સરોવર છે - તરતાં આવડે એ ગજમોતીની જેમ સેલારા કરે ને કુવારે કુવારે હીરા મોતી અળકાવે.

ફિનોમિલોજી ડિક્શનરીકશન, સ્ટ્રક્ચરલિઝમ, ‘સંકાસમૂતરડીઝમ’-ગમે તેટલાં તૂંપકાં બાંધીને બૂસકો મારવા જશે તો ‘ય’ કુદરતી નિયમોને અધીન આ સરોવરનું જળ તરત જ કાચનું સ્થળ થઈ જશે’ (જળથંજીકીડા જેતી ‘સંસ્કૃતી’ હંસી ‘પંડે’ - પણ ‘દ્રૌપદીની’ જેમ ‘બોલેશે નહીં’ ‘વાકું’ ‘વેણું’ એકે ‘ય’ - મોગરે ‘ફહેકતી’, આકળ ઝીણી, ચાંદની શીળા છે ને એટલે) ને માસ્તરો ! ધવાયલા, કપાયલા તેમે તિમને પોતાને અનેક રૂપોમાં વિસ્તરતા જેતા જ રહેશે (જે આંખમાં કરચ ન પેસી હોય તો ?).

કચારેક હસવું આવે છે. જેની જાણે સરસતીએ એકાદું ‘પુલસી’ પાન ‘મેલ્યું’

ય હોય ને જેણે અડધોક શ્લોક રચ્યોય હોય એ પણ બીજા કલાકારની રચના ઉપર લઘુત્વરના તેજબ રેડી...છોડો છોડો આ કકળાટને.

કવિતા લીલા છે - થોડીક કવિની કરેલી ને થોડીક આપોઆપ થતી. ભાષા પોતે જ રમતિયાળ ને અળવીતરી હોય છે. જો કોઈ 'કવિ' કવિતાને પોતીકો સંપત્તિ માનતો હોય તો બૂલ છે. બધું જ ક'ઈ કવિના આયાસથી નથી રચાતું - ઘણું બધું અનાયાસ હોય છે. (ભાઈઓ અને બહેનો, આ પ્રેરણાવાળા વાત નથી. થોડુંક કોઠાસૂઝથી ઉઠેલતાં જાણે.) લાભશંકર કે હરીશંખ આ લીલાનો વારંવાર અનુભવ થાય જ છે.

તો લીલા કરે તે કવિ. માસ્તરો, તમને સર્વાંગસંપૂર્ણ કાંઈ ચડાવી ઈશ્વરી કરી ટાઈટ સેલોફેનમાં પેક કરી ફીત બાંધેલી કવિતા પેરવા માટે જોઈતી હોય તો ગોત્યા જ કરશે. મળશે પણ ખરી. ના નહીં. તથાપિ ત્યાં સુધી સરોવરમાં નાનાપુણા કવિઓ જે કરે તે લીલા ને તે કવિતા. માટે કવિઓ લઘુતા નથી, લઘુલા હોય તે સૂટબૂટ પહેરે, સરોવરે ન જાય. ટાઈલેટમાં ટાઈલેટમાં જાય.

એક ઉદાહરણ આપું : જોગસ જોગસ તો લગભગ આંધળો થઈ ગયેલો. માંડ માંડ લખવાનો અવસર મળેલો. એને લખવાને કયાં સમય હતો ?

બીજું ઉદાહરણ : રાખેલો તો બહુ લખેલો. પણ એણે એ લઘુત્વર શોધી દીધું ગર્ગાન્તુઆને. જેણે એ લઘુત્વરનાં લૂગડા કાઢી, જંધે માથે લટકાવી આડુંએ આડુંએ ઝાપડેલું, જેને બરાડે બરાડ વાંચકઓતા હસી હસીને બેવડ વળા જાય.

વળા પાછું એરિસ્ટોફેનિસનું નામ સાંભળ્યું છે ને !

પણ માસ્તરસાહેબો, આ નામનો ઉલ્લેખ કોઈ ડિગ્રી મેળવવા માટે નથી કરાયો પણ તમે જેને લઘુત્વર માનીને રોખીની જમ પહેરો છો એ રોખી સાથે કવિ નામનાં વાહરાં શું કરશે એની આગાહી દેવા માટે.

ઠ. જાનમાં જાણે નહીં કોઈ ને હું વરની ફાઈ

કેતન મહેતાને ભક્તલાવકો ભોળે ભાવે જઈને પૂછે કે 'શાયેબ, સિનેમાની શીક્ષમ તમે ચોઈ રીતે ઉતારો છો ?'

બૂપેન ખખખરના લહેરાતા લેંઘાને પડછાયે પડછાયે પગલા પાડતા પ્રેક્ષકો એમની પીંછીમાં કેટલા મોવાળા ને કલરની કુલડીમાં કેટલું તેલ-પાણી પડે તે પૂછતા હોય છે.

તખલાંસારંગીવાળાના તાલતાન પસટા માટે રૂપલ માનસેનના તાલતથે માટે ફિટીકા કુતુહલપ્રશ્નોની પડાપડીમાં કચડાઈ જતાં ધનભાગી થઈ જતા હોય છે.

પણ જ્યારે કવિતાની વાત આવે ત્યારે

કવિતા લખી લીધા પછી કવિને કાંઈ અધિકાર નથી હોતો એની કૃતિ ઉપર. એને જે કહેવાનું છે તે એની કૃતિમાં જ હોય. પછીથી કંઈ કહેવું અનાવશ્યક છે, અપરાધ છે.

ગુરુજી, કવિતા લખવી એટલે કે વર્નાકચુલર ફાઈનલ અથવા મેટ્રિકની પરીક્ષામાં બેઠાં એવું જ કંઈક ને। પાસ થાય કે ફેલ. પેપર ફરીથી તપાસાશે નહીં. પંદર રૂપિયા મ.ઓ.થી કે યો.ઓ.થી કે બેન્કડ્રાફ્ટથી મોકલશે તો માફનો ફરી સરવાળો કરી સાઇકલોસ્ટાઈલ્ડ પત્રથી જવાબ મળશે : નાપાસ.

ગુરુજી, પણ આ કવિ પરીક્ષામાં બેસતો જ નથી એવું શું? જેરહાજરી માટે ડોક્ટરનું સર્ટિફિકેટ પણ નહીં મોકલાવે. ગાંડો ગામને પાદરે જઈ સરોવરમાં.....ગુરુજી, તમે ય નિશાળ બંધ કરીને આંટો મારવા નીકળોને !

સાંપ્રતકવિતાની વાત કરતાં એક પંડિત બોલતા હતા સર્જક ચેતનાના પ્રશ્ન વિશે. એક અછડતો ઉલ્લેખ હતો પ્રાસ વિશે. એમનો અસંતોષ હતો કે પ્રાસયોજનની સલાનતા આગ્રી નથી, વગેરે. પંડિતજી, પાદરે આવીને સિતાંશુ, લાલશંકર કે દિલીપ જોડે વાત કરી છે? (વિષય સર્જકચેતનાનો હતો એ આદરહે.)

કેટકેટલી રીતે પ્રાસ ગોઠવાય : પ્રાસ જોડવાને માટે હોય ને પ્રાસ તોડવાને માટે હોય. પ્રાસ ધક્કો મારવા વપરાય ને પ્રાસની ભીંત પણ રચાય. ઉપર નીચેનાં વાક્યોમાં આડાઅવળા શબ્દોને જોડવા હોશિયા બદલીને સળંગ ચાલતા અર્થ (લક્ષણા, અલિધા કે વ્યંજનાવાળા)ની સાથેસાથ વળી ખીન્ને અર્થ જોડતાં જવાય (લક્ષણા, અલિધા કે વ્યંજનાવાળા) ફૂદકો મારવા માટે પ્રાસ. ખૂસવા માટે પ્રાસ. અનિશયોક્તિ માટે પ્રાસ ને વિરોધ બિલા કરવા માટે પ્રાસ. જાણી જોઈને છોડી દીધેલા પ્રાસ. ગૂંગળાવી દેવા માટે જોડી દીધેલા પ્રાસ. વીખેરી દેવા માટે અવકાશ રચી દેતા પ્રાસ.

મેળાની હાટડીમાં તો હજી ય આગ્રી જણસના પ્રાસ રાખ્યા છે, ને આ તો ખાલી અવાજના પ્રાસની વાત કરી. એ સિવાયના અન્ય અનેક પ્રાસ પોટલે પોટલે બાંધ્યા છે. લયના ટુકડાનાં પ્રાસ. લીટીઓનાં ખૂમખાંનાં પ્રાસ. ભાષાની લઢણોના પ્રાસ - દા. ત. મધ્યકાલીન ભાષાના કે બાળસહજ ભાષાના ટુકડાઓ.

અને તેમો સ્વાસ્થ્યની રીતે ખાગર સાધાના ઝડકડાઓની સજ્જતીને કરેલી એક વસ્તુઓ.
પણ સુરુણ, પેલા ટડી એળામાં-છે ને એળા પાદરે-છે ને પાદરની-પાદરે સ્વરોવર
છે જ્યાં—

શા ખાતે સજ્જત સારી સંવાદ નથી કરવે? સજ્જત કથા ખાતે કોઈને
કહે છે કે એલેન્ડે સખ્યુ એ પાદરની જ છે ને વિવેચકા જે કંઈ કરે એ
બાબરી કામવાનું કામ છે? કયા કવિને પોતાની કવિતા અધૂરી નથી લક્ષ્યમતી?

પણ કવિતા લખતાં એને મજા પડી કે સુસીખત એટલી થવાત એ પ્રશ્ન કામે
ન કરે? એની ટેકનિક વગેરે કપાલેક એ સસર્જવે તે સલાવકની નટ્યલક્ષણો પહેલી-
મોડી આલુ થાય પછી ખરી ન થાય. તે કવિની કમાણી ભણુ હોય, તો ખ
શુ વાધો છે? નાખા કવિને નાજો કહેશે તો એને ખોટું નાહી લાગે. બેશરમને
એકીએ આવળિયો. એ સરોવરે જઈને, ડૂબકા-મારશે તો એ પલળશે કે ડૂબશે.
સુરુણ, પાદરે તે એને અવાવવા ન જો.

પરંતુ વોરેધડીએ કાગ્યુ છે કે કવિને કવિતા ખાતે તોટા સમારો મોત્યો અથ
છે. ફેલરમાં ક્રીમ કલરના કાગળ, એકપેન, પાણીનો ગ્લાસ. સામે, ગજરેકજરે
સજ્જ રૂપાળો દર એ કલાકે આ પીવડાવે, ને ખમણેકળાં જીંધિયું પૂરી
શ્રીખંડ અથવા દુધપાક લીંડા કે રીંગણાનું નારિયેળા લાત ભરેલું શાક છેલે
છુદો. રાઈલ્ડ વગેરે જમાડે અને સીનિયર કલાસના વિદ્યાર્થીઓ પ્લાસ્ટિકના
ટૂથપિક વાળા પાન પીરસે. એવા સેમિનારમાં એવા પાદરિયા કવિને કોઈ
પૂછે છે ખડું?

અને કવિ પોરસાઈ ચોરસાઈને ફરે જેને કોઈ ઓળખે થ નઈ. એટલે જ
તો જનમાં જલ્દી નેઈ કોઈ.... (આમાં અતિશયોક્તિ લાગે તો અવશ્ય ક્રેટલાક
અપવાદ પછી હશે. કપૂલ. ઉદાહરણાથ કવિમિત્ર ઉમાશંકર જોશીનો પ્રયાસ
સજ્જની આંતરકથા સંસ્કૃતિના અનુઅંતિમ અંકમાં. ઉ. જી. એમાં નાપાસ
અથવા એવું કોઈને લાગે તો ખરખર કરવાની જરૂર નથી અંધારિયે ભંડારિયે
ભરી રાખેલાં અયોગિયાં એને ઉ. જી. એ દીવો દેખાડ્યો ને અજવાંયેલી આંખો
મીઠાઈ ગઈ. ને કંઈ ન દેખાણું. પણ ઉ. જી. તો દીવો ઓલવશે નહીં. આજે
નહીં તો કાલે. સરસતીને કાળના કળતર નથી.)

૮૪. મનમાં પ્યયણે

૧૬૨૬. કવિ કવિતા સર્જનને જાદુઈ જ માને. ચોતપોતાની આસ્થા અમાલે
પ્રેરણા, એલનાર સાક્ષર, વરદાન, સ્વપ્ન, કીલ્લાં એવા અધૂરા-અધૂરા શબ્દો

વાપરે. પણ તમે તેવો ભોળો તે ય તો ય material dialectics, historical necessity, romanticism, neorealism, epoche, deconstruction, psychoneurophysicotransvestition એવા શબ્દો તો નહીં જ વાપરે. સમજદાર હશે તો કસબ કારીગરીની બોલી વાપરશે. અને આત્મવિશ્વાસવાળો હશે તો કહેશે કે ભાઈ હવે આ આટલું લખ્યું પછી તો જે કંઈ તમને અનુભવાય એ ખરું ને મારું કીધું કીધું તમને પોતે તો ખતભાંગ. કાંક સાચ-કસો એમે ય કંઈ દે કે આ તો અમને લેહર પડી તે લખ્યું ને ખીજું તે શી લેવાદેવા ? રામ રામ.

છેવટે તો જાહેર જાહેર. જાહેર કેમ થાય એ ન કહી શકાય. જાહેરને માટે કરામત-કારીગરી તો કરવી જ પડે. એ કારીગરીની વાત કરાય.

એકાદ Idea આવે કે મુખ્ય મૂળો જાણે પછી—

મનમાં કોઈ લય હોય ને શબ્દ સાથે શબ્દ જોડાતા જાય. જોડતાં જોડતાં કહી થાય કે આ તો જાણીતા. નાં નાં. નવાં જોઈએ. તો બદલતાં બદલતાં વાત બદલાઈ જાય. થાય કે હવે રસ્તો સાવ સીધો તો નથી પણ સાહસ કરીએ. ઋતુ બદલતાં પાંદડાં સાર્વ જ ખરી પડે તો પછી છોડ કેમ જાગશે ? પછી પત્તે પગલું મેળવતા જઈએ — વર્ણસંગાઈથી, પ્રાસથી, પરંપરિત લયથી. અને ભાષા કે એવા કોઈ મંતરથી સીમેના ભેંકારમાં કંડી દેખાઈ જાય. અચાનક જ અનેકપર્યાયા એવા ચોક્કમાં આવી પ્રેરણાઓ. જાણે જ્યાં જવું હોય ત્યાં. આવી આ મોકળાશમાં જાણે થઈ આવે જવાબદારીની. ખાલી ચાલતા જ નથી જવાનું. ચાલ દેખાડવાની ય છે. વેશ બદલીને હુમકે હુમકે. રાગ બદલીને છુમકે છુમકે. ઉત્સાહ આવે. ભરોસો આવે. ને પોછા દર્પણમાં જરા ડોકિયું કરીને વેશ કાઢીએ. જે પાછલી કડીમાં એક રાગ ગાયો તો ખીજી કડીમાં લંબાવ્યો કે અવળાવ્યો કે પલટાવ્યો અને હવે એ બે કડીના સંબંધે ત્રીજીની હોંસ થાય ને પાછો ઠાલાપણનો અનુભવ.

થાય કે ડાંખળી પર પાંદડાં પાંદડાં ભેગાં કર્યાં ને હવે તો પાંદડાં પૂરાં. તો ? તો પછી લીલાને બદલે એકે ગુંદાળી એવી કંળા જ કેમ નહીં ! સાવ અજાણી એવી ચીજ. એક જ નવો શબ્દ મૂકી નિરંખ્યા કરીએ. વેદનાનો રસ-આરમ્ભની ફૂંક. સપનાનો તડકો. લીલાની વચ્ચે ગુંદાળી. લીલાની વચ્ચે ગુંદાળી. લીલાની વચ્ચે ગુંદાળી. ને જાહેર થઈ જાય તો જાણી આવે સોનેરી સોનેરી પાંખડીઓ. ક્યારેક એમ બને કે આ પાંદડાં અને ફૂલની ચોખ્ખામાં જ આકાર દેખાઈ જાય — પાંચ પાંદડી ને એક ફૂલ, પાંચ પાંદડી ને એક ફૂલ. — એક કરતાં

એકાદ ગીત બની જાય. મારા જેવાને ગીત લખતાં ન આવડે, તે યોજના
જલદાય. એક લખલો દઉં :

તો વૈકુંઠ એટલે

ઉચ્છ્વાસોથી જિનું જિનું ગ્રામ

ડામરના રસ્તાને ફૂટે ચળકચીકણા ધામ

ભાગતી હોશે હોશે કોટે વળગે મૂતરડીની વાસ

લિયોજી જિંડા જિંડા શ્વાસ

તોતડાં તોળા રાતી સિમ્મલજીભે જલાય

હિંમત કહી હાંફલાં દોલે ધલધલ આપસમાં અથલાય

ખાઝતા વાંસે કાળે ધાળાં ખીડી પાદ ચૂંકે ને ખાંસ

લિયોજી જિંડા જિંડા શ્વાસ

કરોને વરસાદી શહનશીની કોઈ અરણ્યસ્તાની વાત

કે જેમાં મીઠું-મીઠું...

તો પોપટમેના (ચતુર) વિચાર

○

તોતા તોતા ક્યૂં ઈનસાન રુદ્ધમે ખોતા

નયનન રાતાં અંસુવન દહોતા

A અય નાજની' ! આ કંઠમાથી ગીત ખૂલી જાય છે (આપમેળે)

(ત્યમ) ભોળા પરી ! ભૂરી હવામાં પાખ ખૂલી જાય છે (આપમેળે)

ભૂરી ભૂરી ભભરાવી ને પાખો પીળા ફરારી

ખૂલી ખૂલી ગલીગલી ને ચોઠ અઝવયે ખખરાવી

અહાલેક ચીપિયો માત પિંગળા દાન દિયો અળ

જમ મહંદર ગોરખ આપા

પછી પૂર્વથી પછંદ

પચ્છં ચક્રી દાદરે દખખણ

પાટે ટણટણ ખણખણ

રઘવાયાં થઈ મચ્છીનાં ધણ

ભૂરાં જલથી ભૂરાં નભમાં ચવા જાય છે

ચયાં ચયાં

ના ચયાંચયાંના ટોળે ટોળે રુદ્ધ બાપડું બિનસિમ્મલ અટવાઈ જાય છે

દહોવાતાં મેનાનાં અંસુવન

દહોવાતાં મેનાં ના અંસુવન

આસપાસ પીળા પેહરીને પાંખ શામળી ટેકસી ટેકસી રચે સનાતન કાલિંદી
જલ રાસ સિયોજી બિંડા બિંડા શ્વાસ

આમળી આંતરડે ઉચ્છ્વાસ
મચાવો શોર દાયરા સરધસ યા હડતાલ
ખડાખડ ખડતલ કાલે માલગાડી કે ડિબ્બે સાલે યાર સલી તુમ સાથ
ગરજના અયસા મૂસળધાર
મૂંગળા સિલના જ્યસા
પિછુ મિલે જે ચાન્સ ભોગળા ભાંગી ભાણું કાલે પાની રસસી બાંધું.
ચે દરવાજા તોડુંગા

દંડા લેકે મારુંગા

આટલે એટલે પાણી : PLEASE
ગોળ ગોળ ધાણી

દંડા છે છે પાણી

ગોળ ગોળ ધાણી

ગંદા છી છી પાણી

ગોળ ગોળ ધાણી

કયાં છે પાણી કયાં આસમાન

ગોળ ગોળ ધાણી

કયાં છે રુદન ને કયાં ધનસાન

ગોળ ગોળ ધાણી

કયાં છે અંસુવન કયાં મુસકાન

ગોળ ગોળ ધાણી

કયાં છે રૂણું કયાં છે પ્યાસ

ગોળ ગોળ ધાણી

કયાં છે આવે કયાં છે પાસ

ગોળ ગોળ ધાણી

કયાં છે ગોકુળ કયાં પ્રભાસ

ગોળ ગોળ ધાણી

કયાં છે બિંડા બિંડા શ્વાસ

અમકો મિતવા ખબર નહી હે

મૂળમાં તો ગીત મીરાંતું ને વાત મુંબઈની.

‘દેવ’નાં paradiceને મુન્ઘઈના ‘Inferno’માં બેઠેલાં દેવ’ સાથે સંલગ્ન. નરકનું વર્ણન જે કડીમાં, બેઠેને અંતે આવે જિંડા જિંડા શ્વાસવાળા પ્રાસ, પછી થાય કે આ ગોળ ગોળ કુંડાળે ફરતી પર પરિતતીને બદલીએ, આ નરક-માંથી બહાર પાડીએ, ને માનું ‘કરોને જરસાતી શહબદીની કાઈ શરબસ્તાની વાત’, આંખે ઝળઝળિયા આવી જાય એવી ભોળા ધરકની ચાહત, અને સાથો-સાથ અરબ રાતો ને અરબ દેશની કમાઈ જેની proletariatsને તમન્ના, આવી આ શુલાખી કળી ને વેદનાના રસને આરઝૂની ફૂંક મળતાં તોતા-મેનાની કહાની શરૂ,

દુઃખ એટલે પ્રિયનો વિયોગ કે અપ્રિયનો યોગ એ બહુતી સમજણ હવે એ સમજણને જોડવવી એક આકારમાં પણ આ આકાર નાચતો જાય દેવાતો જાય સંક્રાંતો જાય બદલાતો જાય છતાંય પરિચિત રહે. તો પરિચિત સંદર્ભો સાચવી ભરથરીપિંચળા (તોતામેના) મજદૂરગોરખ ટંટંઠણકણ લય સાચવી સાચવી આજના મુન્ઘઈની સીધી વાત—જે પાંદડીને ફલવાળી મૂળ યોજનામાં, રેલવેની લાઈનોમાં અટવાઈ જતું ફલ થયા ન થયાની પાખડીનું ફલ.

આટલે પહોંચ્યા પછી તો લય અને તાલ જોડાઈ જાય અને અલુધારી દેખાઈ આવે. ભાત—અ તો રાસવીલા છે. શ્વાસની સાથોસાથ જ હતા રાસનો પ્રાસ. આ પૂર્વાલપ પછી હવે કહી દે. મૂળ વાત—the full throated statement of the proletariat.

પણ એ ય વિધાન એક વેશ દાઢીને કયું ને! કિયો વેશ? તો કે કૃષ્ણનો. મજ તો પહેલેથી જ મથાળે હતું. હવે આ વેશને વફાદાર રહેવાનું અને આગળ વધવાનું, ખીજ બાજુથી લયની જે ભાત ચીતરી એ ય બળવવાની. ગોળ ગોળ કુંડાળાંની ભાત.

વળી પછી એક ચોર ભાત જીપસતી આવતી હતી, તેનું આહવાન. આ ભાત હતી કાળમાં લપસતી લપસતી પગલીઓની. હળવે હળવે સાંપ્રતથી અતીતમાં ગતિ. (એનું ય એ ધાણુ મથાળાંમાં.) આંખમાં તો અપ્રિયનો યોગ તો એ યોગથી છૂટવા પાછળ પગલી. સાંપ્રતથી મધ્યકાલીન સંસ્કારો ભંતૃહરિ મત્સ્યેન્દ્રનાથ વજેરે, ત્યાથી કૃષ્ણ તે હજીય આવે. એમ. તો પછી ટોળાં, રેલવેલાઈનો, રાસ વજેરેની યોજના પણ એક અન્ય જૂતકાળમાં—શૈશવના, ગોળગોળ ધાણુની રમતમાં.

અચાનક જ આ ગોળ ગોળ ફરતી પ્રિયઅપ્રિય સુખદુઃખ પકડ મોકળાશની એક રમત દ્રુતગતિએ રાગના—નાચના અંત લગી લઈ જાય.

અને થાય કે ચાલો જે આકાર બેઈતો હતો તે અણુધાર્યો ધૂકાઈ ગયો. તે સહી કરી દઈએ કાઈનહી. એટલે 'અમઠો મિતવા ખખર નહી હેવાળો પાંડુ-કાંચોનો બાણીતો અંત. એકદમ જ આશ્ચર્યકારક ધાડ કરીને ગોળગોળ ધાણીના પરંપરિત પ્રાસને અટકાવી દેવા માટે ખોડી નાંખવાનો.

આમ કરતાં કરતાં જે મોજ પડી બચ તે ગોઠવાતા જતા શબ્દોની. આ શબ્દોને જે સૂઝ કે ધ્રુવથી ગોઠવ્યા હોય એને આખરે એ જ શબ્દો વટાવી બચ અને એટલી બધી અવનવી શક્યતાઓ પ્રગટાવતા બચ કે પોતે જ અન્ય-રજથી અવધધ કરીને થોભી જઈએ. અને ત્યારે થાય કે દોસ્ત, આ તો બદ્દ. મારી કરામતથી ય કંઈ ઝાઝો, મારી તેવડથી ય તગડો, મારી ગતિમતિ બહારનો, મારે વશ નહીં તે.

અને આ બદ્દ તે ભાષાનો. ભાષા જે મારાતમારાથી જિતાય નહીં, ભાષા જે આપણને સૌને વટાવીને અનેક સૈકાઓના અનેક માણસોના સંસ્કાર એકઠા કરી સૌને મરતાં બચાવી જિવાડતી રહી છે એની આ કરામત. આ જ આ જ આ જ સરસતી નિઃશેષ બડચાપણુ. આ જ આ જ આ જ આપણી મા.

કેદલાંક વર્ષો પહેલાં શત્રુ ઉત્તુ કે કવિતા માટેની વાતો કશીક શુદ્ધ કરેલી સ્પષ્ટ સરળ પરિભાષામાં કરાય તો કેવું સાડું ! કોઈ પણ રૂપકનો આધાર લીધા સિવાય એકદમ નિતારીતે. અને હવે એની ભૂલ સમજાય છે—સાથેસાથ અસંજ્ઞતા પણુ. કલાસજ્જન એમી કોઈ ક્રિયા નથી જેને માપી જોખી શકાય. પ્રેમને કંઈ રીતે માપશો ? કવિતા આવો પ્રેમ છે શબ્દો સાથેનો, કવિતાની વાત કવિતા જ કરે અથવા તો કવિને અનાયાસ સૂઝતાં જતાં રૂપકો જ કરે. તો કવિતાની વાત કરતાં ફૂલપાંદડી, ફહેવાથી મુગ્ધતાનો આરોપ જે કવિ ન હોય તે જ કરે, જેણે હાથમાં એક પણ પાંદડું લઈતે પંખાબુ હોય એ કવિતાથી અજાણુ આણે હોઈ જ ન શકે.

જે કોઈ એમ માને કે તત્ત્વજ્ઞાન, મનોવિજ્ઞાન, પિત્તોમિતોલોણ, ત્રિશોણુ ચતુર્શોણુ બહુશોણુ આકૃતિઓ, વ્યાકરણશાસ્ત્ર, લઘવીસ્તિક ધ્વનિદિ છે આવશ્યક તૈયારીઓ કવિતા સાથે સંબંધ બેઠવાની તો ખરછી ભાલા બખ્તર તૈયારીઓ છે એક પાંદડીને સડવાની.

ના ના ના. કવિતાથી સંબંધ કરાય કુમાશથી.

અપરિધાન એકાંતમાં નિરપેક્ષ કુતૂહલથી. અચરજ અચરજ. ભાયાણી સાહેબનું હર્મેન્યુટિક હર્મેન્યુટિક ! ન્યૂટન આર્કિમિડિસ ચૂરેકા.

એમિલ-જૂન, જુલાઈ-સપ્ટેમ્બર ૧૯૮૮

બાકી મૂલ્યવર્ણીઓ નિરર્થક છે.

મૂલ્યમાપનનાં ધોરણોની વિષ્ણુતા છે વ્યભિચારથી. જેમ ઉધરસની દવા રુપેશિયાલિસ્ટની ચબરખીઓમાં દર બે વરસે બદલાતી હોય છે તેમ પંડિતોનો મૂલ્યમાપન પણ છતાં ય દાદીએ મધમા નીચોવેલ લીંબુઆદુ સેંકડો વર્ષોથી ઉધરસ શમાવતાં રહ્યાં છે એમ જ કવિતા સેંકડો વર્ષોથી એની એ જ રહી છે. અને પંડિતો અકળામણુ વારેઘડીએ વેગવેગળાં મુદ્રાઓમાં એના ચાળા પાડતા રહ્યા છે.

તેથી જ સદૈવ અપેક્ષા રહી છે નિર્દોષ નિર્મમ વિવેચકની જે કવિતાના પ્રસ્થાપનમાં રત હોય, ન કે કવિઓનાં ઉત્થાપનમાં કે ન તો પોતાની હયાતીની સંકાઈપેશીમાં. વિવેચન કશી ય ગ્રીણ ક્રિયા નથી પણ અનુક્રિયા તો અવશ્ય છે. કલા પ્રથમ છે પ્રથમ છે પ્રથમ છે અને અનુગામી વિવેચનનું અસ્તિત્વ વ્યથા નથી વ્યથા નથી વ્યથા નથી. પણ વિવેચન કલાની અપેક્ષાનાં સર્નાતન ધોરણે નથી બાંધી શકવાનું અને જ્યારે જ્યારે એવો એનો દંભ હોય ત્યારે ત્યારે કલાકારનું કામ સહેલું જ રહ્યું છે. અવગણના.

જે અવગણનાના હાંછનથી લન્નિજત ન થવું હોય તો વિવેચને વાહધિરૂને વળી આનંદપર્યવસાથી બનવાનું છે. અવતરણોની અડાળીડ જન્મળ ઓરની નાળથી મુક્ત થઈને અવતરવાનું છે. જે વિવેચકને અન્ય વિવેચકો જોડે નામો-દલેખની સાંકળો જોડીને માત તાળી રમવી છે એની સાથે સાત પત્રલી બરવાની કવિતાને આવશ્યકતા નથી. કવિઓને કવિતા લખતાં કયા અવતરણોને આધાર લેવો પડે છે ?

કવિતા લખતા લખતાં સામે હોય એકાદી વાંચેલી કવિતા, એકાદો રાત્ર, એકાદું ચિત્ર, એકાદું સિનેમાનું ગીત, નાચ, લટનો વળાક, હોઠનો મરોડ, ન લુલાતી આંખની નજર, બે લાઈનધની સાથે ભીડેલી હથેળીઓ, એકાદું સપનું, એકાદું મરકલકું, એકાદું રૂસકું, ધરની બારી, પરદેશ કે દેશવટો—

દોસ્તો, પારિભાષિક સંજ્ઞાઓનાં કેટલાં બોખાંખાનાં બનાવવાં પડશે આ સૌને શમાવવા ? કવિતા કે કલા આનંદનો વિષય છે — અભ્યાસનો નહીં. કેઈને એમાં પાસ થવાની જરૂર નથી અરે આ સો દોઢસો વર્ષોથી નિશાળો થઈ છે ને ડિગ્રી દેવાય છે પણ માણસ ડિગ્રી વિના ય જીવતો આવ્યો છે ને જીવશે. ડિગ્રી વિના ય કવિતા લખશે ને વાંચશે. લા. કા., સિ. ધ., હ. મી., દિ. ઝ. ને જાણ્યા વિના ય કવિતા ઓછીવત્તી જીવતો માણસ સદાય જીવતો રહેશે.

પેલો ડિગ્રી વાળો ય નહીં મરે. કારણ કે એની પરિભાષાને ય ખોળે લઈને ભાષાં સોને જીવંત રાખશે.

૫. સગપણ ને ડામ ટાળ્યાં ટળે નહીં.

પેલું ને છેલું સગપણ તો ખાલી શબ્દોની સાથે જ અટળ.

સામે તો કોરું કટ હોય ને પાછળ મનમાં ધમસાણ ચાલતું હોય. ક્યારેક પાછળ નિર્જન ભેંકાર પણ હોય. નક્કી કરીએ લખતું છે લખતું છે લખવું છે.

કોઈક વાર સંગીત સાંભળ્યું હોય એ સાંભળ્યાં કરે. એક રાગે જીપડયો હતો અને એની વળાંક લેતી ભાતને એક ટુકડો દેખાણો કે તમસાએ એક રમતિયાળ થાપ દીધેલી અને વળી નવી ભાત જીપસેલી કે ફરી તમસાની ખીજી રમતિયાળ થાપ, આમ કરતાં કરતાં જે રચાતું હતું એવું શબ્દોથી રચવું છે. કોઈક વાર કોઈ ચિત્ર યાદ આવ્યા કરે. લાલ રંગના આકારો જિલા જિલા અને પીળા આકારો એની ત્રાંસે, લીલો રંગ એમની જોળ ફરતે અને જ્યાં એ અંજો વળીને એમની વચ્ચેથી પસાવતો જય ત્યાં ભૂરો બને, મનમાં થાય કે આવું શબ્દોથી રચવું છે.

કોઈક નાટક યાદ આવે. જે પાત્રો વચ્ચે સંઘર્ષ ચાલુ છે. એકના ઉચ્ચાર અભિનય ક્રમે ક્રમે ઉત્ર થતા જાય છે અને સામેનું પાત્ર સંકોચાતું જાય છે. એના શરીરનાં અવયવો ભયથી મૂક એકમેકને ઘાઝતા જાય અને એકાદી ખુરશીમાં એ ગંઠાયેલું શરીર ઢગલો થઈ પડે. એના આજીવાતળો ઉચ્ચારો મૌનની છાતીએ વળગતા જાય. અને ઘેરાતા અંધકારની એકાદી ક્ષણે વિસ્ફોટની જેમ એનો રાષયિત્કાર ગાજી જીકે અને લંબાતા હાથે, ચક્રિત આંખે, તંગ થઈ વિસ્તરેલા હોઠે ઉચ્ચાર વિસ્તૃત એ પાત્ર આખા ય મંચને ફરી વળે એવી કોઈ પરાક્રાંધા કવિતામાં શબ્દોથી રચવી છે.

કોઈક કવિતા યાદ આવે. રમતિયાળ શબ્દો હોય. ઝીણી ઝીણી વિગતો હોય. પરંપરિત કંડીઓની ગતિ કશાક અરુપ્પટ ઉદ્દેશે દોરતી જાય જે વારણાં પાસે. ને એકદો છોડી દેવાયેલો પ્રાસ કે વ્યસ્ત કરેલો લય કે અણધારી એકાદ ઉપમા થંભાવી દે. કુતૂહલથી હિંમત કરી એ વારણાં ધક્કી છેવટનો શબ્દ નેઈએ અને ધસી જવાય કોઈ ગર્તમાં અને થાય કે આવી કોઈ કવિતા શબ્દોથી રચવી છે.

અનુભવો તો અનેક લઈને સંઘરી રાખ્યા હોય છે. ખાતરીથી કે હા, આ તો કવિતામાં જ પરિણમશે. પંચેન્દ્રિયતા અને મનુષ્ય જીવનના અનુભવો. પણ એકે

‘યે અનુભવ કવિતામાં હતો તેવો કર્ચારેય ખથી પ્રગટતો. શબ્દો એને બદલી નાંખે છે. અને એના બદલાતાં હતાશ થઈએ એ. પહેલાં જ એ શબ્દો પોતે જ રચી આપે છે નવા અનુભવો. ત્યારે ક્યાં કે કવિતા: તેા હવે આ નવા અનુભવોની યથે. જે અનુભવો પહેલાં હતા એ કરીથી ન પ્રગટ્યા એનો વિશાલ નખી રહેવાનો. જ્યારે એ અનુભવો યથા ત્યારે, જે આનંદ હતો તે પૂરતો જ હતો. આ માટે હવે એનો પ્રત્યક્ષ રહે? હવે તો આ શબ્દોથી અગત્ય અનુભવોનો આનંદ ને વિશેષ પ્રાપ્તિ નહીં ?

વહેતી નદીમાં નાવ ચલાવવી છે. એક દિશાએ અને એક ગતિએ જવા માટે હલેલીએ પણ નહીં. પ્રવાહ સાથેસાથ. એ ય અન્ય ગતિએ અન્ય દિશાએ નાવને વહેવડાવી જાય તો પછી મજા તો આ ઉભય પ્રયત્નપ્રવાહની છે. કિનારે પહોંચીએ કે મુઝધારે પીએ. ગતિની વિસ્તરતી શક્યતાઓ તો જાણીને ।

કરીયા.

સામે સાવ ફેરું કંટ ફોય ને પજવાડે હોય ધમસાણ કે નિર્જન ભેંકાર. કેમ કરીને પહેલો શબ્દ સખારો? એ પહેલો શબ્દ કેવો હશે? અતરો હશે? શરૂમાળ હશે? હતાળ હશે? ટાળેટાળાં ભેળાં કરી દે એવો હશે? નખળો હશે? બિહામણો હશે? સામેના અવકાશને ડૂબી દે એવો શોડોડો હશે? સિક્કતથી ગોઠવાઈ જાય એવો હશે? ગવડો ખેરી પડે એવો હશે? જૂંસાઈ જાય એવો હશે?

આમ કરતાં કરતા શબ્દ પછી શબ્દ એકઠાં થતાં જાય, જોડાતા જાય અને સામેના ફેરો કંટ અવકાશના આહવાનને કવિ આલી લે. ત્યાં જ પ્રગટે નવું આહવાન. આ સખામેલા શબ્દો એકમેક જોડે અનેક સંબંધે રમૂત આદરે. અનેક સ્થિતિઓ ગતિઓ અને પરિભ્રમણો એ પ્રવૃત્તિઓ હવે કવિએ પોતે સ્થિત્યંતરે વિકસવું પડે. ધડીકમાં એકને સંભાળે ધડીકમાં બીજાને ધડીકમાં એકની પાછળ ભાગે તો ધડીકમાં બીજાની.

હજી ચોખવટ કરું.

હયને જીવવાનું એક કામ જીવજતા અવાજોને ગોઠવવાનું બીજું. અર્થો- અને સંસ્કારો ઝાળખી એમનાં સ્થાન નક્કી કરવાનું ત્રીજું. મનમાં કર્ચારેક પહેલેથી બંધુ પ્રિન્ટ હોય તો એની સાથે સરખામણી કરતાં જવાનું ચોથું. વળી પાછું, જે યદી રહે છે એની સામે મોને જની વાટ જોવી એ પાંચમું. કરીયા બોલતા થવું છટું અને એમ કરતાં કરતાં અનેક સ્તરે ક્રિયાઓ થતા કવિને સાતમે સ્થાને સરસલીનો બદ્ધ કર્ચારેક બદ્ધ ત્રી ધાય, અને છ પગલે હૃમંતર થઈ જાય કવિતા.

અનેક વાર કાવતા થતી થતી ઓસરી જાય જેનાં બે મહત્વનાં કારણો વારંવાર દેખાયાં છે. એક તો સાહસનો અભાવ પરિચિત ધોરણોની સુરક્ષિતતા કે બન્યું ચિન્ટની વફાદારી સાહસને ઓલટી નાંખતી હોય છે. અને બીજું કારણ છે ઉતાવળ. જે કહેવું છે તે કોઈ પણ હિસાબે પૂનાવી નાંખવાની ઉતાવળ. સામે જે ભાત ગોઠવાતી જાય છે એની પૂરવા કુર્ચા વગર દૃઢ (જડ) આત્મ-વિશ્વાસથી એક લક્ષ્ય લખતાં જવું. આ પરના પંખીની આંખનું એક જ રત્ન દેખનાર કવિ હોય જ નહીં. કવિ તો આડના કોતરમાં ફરતા બિલાડાને ય રસપૂર્વક જુએ અને વાટ જોયા કરે કે ક્યારે એ બિલાડો બ્રાંતિમાને બ્રાંતિમાં બનાવટી પંખી પર આપટ મારવા કૂદશે અને એવા સત્ય તથા માયાના સમાંતર પ્રદર્શનની પરાકાષ્ઠા ક્યારે પોતે બેઠે હાથે તાળી પાડતો નાયશે.

ભાવક પરત્વેની પ્રકટ તેમ જ સતત સહાનુતા પણ અનેક ત્રાર કવિતાના ઉદ્ભવને અવરોધતી હોય છે.

કદી કદી ભાવકની અપેક્ષાને અનુમાને ઓળખી એને અતિક્રમી જવાતી. અસહનિઓ આહવાદક જની જતી હોય છે, પણ એમાં વ્યૂદ્ભવ કદાચ વ્યર્થ જ જતી હોય છે. અને નિજમાં જ મોહી જવાનો ભય સરોવર રૂખી ગયા જેવો સાચો ઠરતો હોય છે. અન્ય કેટલાંક કુચળ કારણો પણ અકાવ્યનાં - જેમ કે દૃઢ પદ્યબંધ રચનાઓનું આકર્ષણ સોનેટ, ખંડકાવ્ય, હાઈકુ વગેરે. કે પછી જોડાની અજમાયશ. મનમાં જ નક્કી કરી રાખેલ પ્રયોગશીલતા કે પ્રયોગખોરી. જૂના કે નવા વાદની ફેશનપરસ્તી.

આમ તો આ સૌ પણ છે ભાવક-વિવેચક પરત્વેની વિશેષ આસક્તિ.

અને તેમ છતાં ય કદીક કદીક અકાવ્યની લગલગ શક્યતા હોય ને પ્રગટી આવે કાવ્ય ત્યારે પ્રતીતિ થાય પેલા જાદૂની. હુપ્તદીપ અણદીપને સાવ ઓલવાઈ જતાં પ્રસાવી લેતી હોય છે એની આંગળીએ લુલાઈ ગયેલી વીંટી જે હતાશ હાથોમાં મસળાતી ભાંગતી જિંદગીને ફરીથી અંજવાળી દે છે. ખોવાયેલી શકુંતલાને પાછી મેળવી દે છે, પણ એ પહેલાં અનેક માછલીઓએ સાર્થક ચિરાઈ પણ જવું પડે છે. દરેક કવિના સરોવરે આવી અનેક જળકમરો હશે જ.

ફરીથી આહવાનની વાત કરું છું. સામે કોરું કટ ને મનમાં પાછળ ધમસાણ ને નિજન ભેંકારથી હવે જુદી પરિસ્થિતિની વાત.

કવિતા બહુ જ ઓછી વંચાય છે. ભાવક સાથે કવિનો (કવિતા લખ્યા પછી) સંબંધ ન્યૂન થતો જાય છે. કવિને કોઈ માર્ગ નથી. ભાવક તથી

ગ્રન્થસમીક્ષા

રુગ્ણ મનોદશાનું જર્જરિત દર્શન

શ્રી સુમન શાહની પ્રથમ નવલકથા ‘ખડકા’ની નિરૂપણ રીતિમાં બે પદ્ધતિ અપનાવવામાં આવી છે. પ્રથમ પદ્ધતિમાં વસ્તુકથન લેખકે સીધેસીધું કહ્યું છે. અને બીજી પદ્ધતિ આત્મકથનાત્મક છે. આ બંને પદ્ધતિ અપનાવવામાં નવલકથા પ્રભાવશાળી બની છે, એવું બે નથી. વસ્તુકથન લેખક સીધેસીધું કરે કે પાત્ર આત્મકથનાત્મક રૂપે રજૂ થાય - આ રીતિ જ માત્ર ટેકનિક નથી. ટેકનિક તો પાત્રોના આંતરવિશ્વમાંથી ઉદ્ભવતા રહસ્ય ભાણી ગતિ કરવાની વસ્તુ છે. એટલે ‘ખડકા’માં આ બે પદ્ધતિઓ દ્વારા સમગ્રકૃતિમાંથી નિષ્પન્ન થતા અર્થનું મૂલ્ય સ્થાપિત થયું છે કે કેમ? અથવા તો એમ પણ સવાલ થાય કે નવલકથામાં જે વિશિષ્ટ રીતિઓ અજમાવવામાં આવી છે, તેનો વિનિયોગ વિશિષ્ટ રહસ્યને ઉપસાવવામાં કેટલો કારગત નીવડ્યો છે? આ બંને રીતિથી ‘ખડકા’નો પિંડ બંધાય છે અને કથાનાયક સોહન પરીખના જીવનના સમયખંડો ઉપસતા આવે છે; તે ખડકું; પણ નવલકથામાં પરિચિત વાસ્તવિકતા ખપમાં લઈને તેના બોધિત તત્ત્વને પામવાની મથામણમાં લેખક ક્યાંક કશી ગફલત ખાઈ ગયો લાગે છે. ‘ખડકા’માં જે પ્રસંગકથનનું આકલન થયું છે, તે સપાટી પરનું અને ક્યારેક તો અપ્રતીતિકર લાગે છે. જેથી પ્રતીકાત્મક સંદર્ભો સિદ્ધ કરવામાં ‘ખડકા’ના લેખકને ખાસ ચારી મળી નથી.

લેખકે નિવેદનમાં નોંધ્યું છે તેમ પ્રશ્ન એ બિલો થાય છે કે ‘ખડકા’ બની આવી છે ખરી? પચ્ચીસ વર્ષથી વિવેચનમાં ગળાડૂબ રહેલા સુમન શાહ આમ તો કથાસાહિત્યના ઉપાસક છે. પૂર્વે એમણે વાર્તાઓ પણ લખેલી છે. હવે તેઓ નવલકથા લખવા પ્રવૃત્ત થયા છે, સારી વાત છે. પચ્ચીસ વર્ષ સુધી આ લેખકે નવલકથાના સારાનરસાં પાસાંની વિગતવાર અર્ચા કરી છે. તેમજ પરદેશી સાહિત્ય સાથે તેમનો સંપર્ક હજી પણ ચાલુ છે. એટલે અભ્યાસીઓને સુમન શાહ પાસેથી ઉત્તમ નવલકથા મેળવવાની અપેક્ષા રહે જ. પરંતુ ‘ખડકા’ વાંચતાં આ આશા ઠગારી નીવડે છે. ‘ખડકા’ પર દષ્ટિ ફેંકતાં એટલું તો ચોક્કસ કહી શકાય કે ‘ખડકા’ વિશિષ્ટ અર્થમાં બની આવી નથી.

એવું નહીં. પણ કવિ પાસે સાધનો નથી અને ઓળખવાનાં કે મળવાનાં. જૂજ સાહિત્ય સામયિક અતિ જૂજ વાચકોમાં ફેલાઈ રહે છે. પ્રકાશક કવિને હેંશથી આવકારે તો ય એના સંગ્રહની ૩૦૦-૪૦૦ નકલો છાપવાને. એમાંથી ય કેટલીક તો ખોખામાંથી બહાર નહીં જ પડે. એનાં એ જ ૫૦૦-૧૦૦૦ દોસ્ત છે સૌ કવિઓના. જરા ય ઉત્સાહ આવે એવું નથી. અને ખીજે પથે કવિ તથા વિવેચક સર્પચરુડ-અગ્નિવદુષ્ટ બાવે તણાઈ જાય છે. એ ય ઉત્સાહ આવે એવું નથી.

ભોળા યઈને જાળતાં રહેવું કે આજે નહીં તો કાલે પણ કવિતા સદાય જીવતી રહેશે એ ય ઉત્સાહપ્રેરક નથી.

અને એટલે જ ખીજાં અનેક આહવાનની જાણ થાય એ પહેલાં જ ગુજરાતી કવિને મૃત્યુમોક્ષ પ્રાપ્ત થઈ જાય તો નવાઈ નહીં.

એ આહવાન છે સમૂહમાધ્યમો અને તાંત્રિક સજ્જતાના વિકાસનું. કોમ્યુટર-થી કવિતા થાય. શું કામે નહીં? બદ્ધ તો છે શબ્દના અસ્તિત્વ માત્રમાં કે શબ્દ શબ્દ વચ્ચેના સંબંધમાં. કોમ્યુટરે બેડેના કોય તેથી શું? સરસતી આ બેદ નથી જાણતી, સરસતી માત્ર મનુષ્યકેન્દ્રિત જ નથી. તેથી જ મનુષ્ય-કવિને આ આહવાન આકર્ષિત પણ થયું હશે કે એ તો પ્રથમ છે.

સમૂહમાધ્યમોનો ભાવકવચ્ચ જેમ જેમ વિસ્તૃત થતો જાય છે તેમ તેમ કવિતાનો ભાવકવચ્ચ સંકોચાતો જાય છે એ ય એક આહવાન છે.

તદ્વપરાંત અન્ય કલાઓના સહસંચારે પ્રગટતી જતી શક્તિતાઓનાં ય આહવાન કવિને છે. કવિ અન્ય કલાઓનાં શાસ્ત્ર ન જાણે તો ય સંબંધ તો કરી જાણે.

અને આ માટે કશીક વ્યવસ્થા જોવા કરવી જરૂરી છે જ. કવિ કવિઓને મળે, અન્ય કલાકારોને મળે. ભાવકોને મળે - મળતો રહે પંક્તિભેદ જીવન-નીચભેદ વિના એવી કશીક વ્યવસ્થા કોઈ કરશે?

કોણ કરશે?

અને ત્યાં લગી પેલું ને છેલ્લું અટળ સમપણ શબ્દોની સાથે.

અન્યસમીક્ષા

રુગ્મણુ મનોદશાનું જર્જરિત દર્શન

શ્રી સુમન શાહની પ્રથમ નવલકથા ‘ખડકી’ની નિરૂપણ રીતિમાં બે પદ્ધતિ અપનાવવામાં આવી છે. પ્રથમ પદ્ધતિમાં વસ્તુકથન લેખકે સીધેસીધું કયું છે. અને બીજી પદ્ધતિ આત્મકથનાત્મક છે. આ બંને પદ્ધતિ અપનાવવામાં નવલ-કથા પ્રભાવશાળી બની છે, એવું બે નથી. વસ્તુકથન લેખકે સીધેસીધું કરે કે પાત્ર આત્મકથનાત્મક રૂપે રજૂ થાય - આ રીતિ જ માત્ર ટેકનિક નથી. ટેકનિક તો પાત્રોના આંતરવિશ્વમાંથી ઉદ્ભવતા રહસ્ય ભણી ગતિ કરવાની વસ છે. એટલે ‘ખડકી’માં આ બે પદ્ધતિઓ દ્વારા સમગ્રકથિતાની નિબંધન થતા અર્થનું મૂલ્ય સ્થાપિત થયું છે કે કેમ? અથવા તો એમ પણ સવાલ થાય કે નવલકથામાં જે વિશિષ્ટ રીતિઓ અજમાવવામાં આવી છે, તેનો વિનિયોગ વિશિષ્ટ રહસ્યને ઊપસાવવામાં કેટલો કારગત નીવડ્યો છે? આ બંને રીતિથી ‘ખડકી’નો પિંડ બંધાય છે અને કથાનાયક સોહન પરીખના જીવનના સમયખંડો ઊપસતા આવે છે, તે ખરું; પણ નવલકથામાં પરિચિત વાસ્તવિકતા ખપમાં લઈને તેના ઊપિત તત્ત્વને પામવાની મથામણમાં લેખકે ક્યાંક કશી ગફલત ખાઈ ગયા હાજે છે. ‘ખડકી’માં જે પ્રસંગકથનનું આકલન થયું છે, તે સપાટી પરનું અને ક્યારેક તો અપ્રતીતિકર હાજે છે. જેથી પ્રતીકાત્મક સંદર્ભો સિદ્ધ કરવામાં ‘ખડકી’ના લેખકને ખાસ ચારી મળી નથી.

લેખકે નિવેદનમાં નોંધ્યું છે તેમ પ્રશ્ન એ બીજો થાય છે કે ‘ખડકી’ બની આવી છે ખરી? પચ્ચીસ વર્ષથી વિવેચનમાં ગળાડૂળ રહેલા સુમન શાહ આમ તો કથાસાહિત્યનો ઊપાસક છે. પૂર્વે એમણે વાર્તાઓ પણ લખેલી છે. હવે તેઓ નવલકથા લખવા પ્રવૃત્ત થયા છે, સારી વાત છે. પચ્ચીસ વર્ષ સુધી આ લેખકે નવલકથાના સારાનરસાં પાસાંની વિગતવાર ચર્ચા કરી છે. તેમજ પરદેશી સાહિત્ય સાથે તેમનો સંપર્ક હજી પણ ચાલુ છે. એટલે અભ્યાસીઓને સુમન શાહ પાસેથી ઉત્તમ નવલકથા મેળવવાની અપેક્ષા રહે જ. પરંતુ ‘ખડકી’ વાંચતાં આ આશા કઠારી નીવડે છે. ‘ખડકી’ પર દ્રષ્ટિ ફેંકતાં એટલું તો ચોક્કસ કહી શકાય કે ‘ખડકી’ વિશિષ્ટ અર્થમાં બની આવી નથી.

સેખકે પોતાની ઇચ્છાને વશવતીને કથાનાયકના જીવનને અમુક દિશામાં વાળવાનો પ્રયત્ન કર્યો છે; જે કથાને હાનિ પહોંચાડે છે. દામિની અને સોહન પરીખ વચ્ચે થયેલું કૃત્ય ઉલ્લેખપદ્યે સભ્યને પ્રયત્ન છે. તેમ જનાં દામિનીએ દાખવેલી ક્રોધસૂઝ આગળ સોહન પરીખ વિચિત્રન હાજે છે. દામિનીને ભોગવ્યા પછી દામિનીને પુત્ર અવતરવો, નાયકની પુત્રીનું વતનમાં આવવું, નાયકનું મુંઝવે, વડોદરા અને વતનમાં આવનજવન - આ જધા પ્રસંગો વખતે નાયકના વાણીવર્તનમાં ચિત્રવિચિત્ર ગતિ છે.

દામિની સાથે સમાગમ કર્યા પછી ધન્યતા અનુભવતા નાયકને પાછળથી ગેરકૃત્ય કર્યાનો એહસાસ થાય છે, તેમાં સીમાના હોવાપણા વિશે આશાસ્પદ હોવાપણું વિશેષ ભાગ લેજવે છે. દામિની સાથે વારંવાર આવતો તિનેરીનો સંદર્ભ નાયકના સ્મૃતિતંત્રમાં સીમાના સચવાયેલા અવશેષોના પર્યાયરૂપ છે, 'પણ હજી મને એમ જ છે કે સીમા ક્યાંક છે. મળામાં ડેરાની જેમ થેલો ખૂંદો લટકાવીને કશા કુંચરાની તળેટીમાં ચરતી કોઈ ગાયની જેમ સીમા ક્યાંક છે, તે મારો હોંકારો થયાના સંદેશથી થોડી થોડી વારે પાછું ફરીને જુએ છે (પૃ. ૧૪૮). અહીં સીમાનો તિનેરી સાથે સંબંધ પણ વિકાસની શક્યતા દર્શાવે છે. તિનેરી અને સુખડપેટી ખડકની પીઠિકારૂપ છે. ખડકીમાં નાયક-નાયિકાનો ભોગવિલાસ, તિનેરી સચવાયેલી વસ્તુઓની માયામાંથી જિજ્ઞાસા યતા નાયક-લીપુળા અને હીરાલાલના અતીત તેમજ ચરિત્રની વિગતો અને સુખડની પેટી દ્વારા દામિની સાથેના સંબંધોનાં રાખવાની નાયકની નિર્ણયપ્રતિષ્ઠા - આ વખતે ખડકી પૂર્ણરૂપે ખીલેલી હાજે. નાયકની હીરાલાલ સાથે ચડલડ, લીપુળાના અતીતમાં ડોકિયું અને નાયકના લીપુળા સાથેના સંબંધોત્તુઓ, હીરાલાલ અને મવીનો પ્રભુચરાગ તથા સીમા સાથે નાયકે જીવેલી જિંદગીના અંકો - આ બધું પ્રથમ દૃષ્ટિએ ખડકીમાં સુગઠિતપણે ગોઠવાયેલું હાજે છે, પરંતુ પાત્રોના અતીત અને વર્તમાનની પ્રક્રિયાઓ દરમિયાન એવી નક્કર અને અણબધા પરિસ્થિતિ રચાતી નથી કે જે નવલકથાને પ્રભાવક બનાવે. અહીં જે વાસ્તવિકતા રજૂ થઈ છે, તેના ધારકબળ તરીકે કોઈ મર્મગત સંદર્ભ રચાયો નથી. રચનાપ્રક્રિયા દરમિયાન એની સમાન્તરે વિકસતા જતા અણબધા વિશ્વને ઉઘાડતા પરિણામોમાં ન્યૂનતા દેખાય છે. આખી રચના દરમિયાન સર્જકની સામે એકથી વધુ દિશામાં ગતિ કરવાની શક્યતા હતી, તે ખૂલી નથી. સોહન કથાનો નાયક હોવા છતાં દામિની અને હીરાલાલના ગવહારોમાં સ્વતંત્રરીતે વર્તતો નથી. એના વાણીવર્તનમાં ખૂદની કોઈ સ્વતંત્ર

છાપ જીપસી આવતી નથી. એની મનોદશા ખંડ ખંડ વિખરાયેલી લાગે છે. સોહન પરીખનું સમગ્ર વ્યક્તિત્વ અનેક ગમાઅણુગમાના ભારથી તરડાયેલું છે તેનામાં રહેલી અસ્થિર મનોદશા કોઈ ચોક્કસ બિન્દુએ સ્પર્શીને રજૂઆત પામી હોત તો તેનું મૂલ્ય વિશિષ્ટ કક્ષાએ વિસ્તર્યું હોત. કૃતિની રચના-પ્રક્રિયામાં નાયકની મનઃસ્થિતિ વેરણુછેરણુ પડેલી માલૂમ પડે છે. જોયી કૃતિના અંતમાં જગતાં ભાવસંચલનો કોઈ પ્રભાવક છાપ મૂકી જતાં નથી. વારંધડીએ પદઠાતી સ્થિતિગતિને પરિણામલક્ષી બનાવીને એક જ દિશા નક્કી કરીને ચાલે છે. એટલે વિશિષ્ટ અર્થમાં પેલા ચોક્કસ બિન્દુને સ્પર્શવાનું એનાથી બન્યું નથી, સંભવિત પરિસ્થિતિના મૂલ્યનું મહત્ત્વ જળવાવું જોઈએ, તે અહીં જળવાયું નથી. સુખડની પેટી પર કાળજીથી હથેળી રાખીને જાણી ગયેલા સોહન પરીખની વૃત્તિઓના નિદર્શનની સ્પષ્ટતા મુખર થઈ જતી લાગે છે.

‘ખડકી’ પ્રયોગશીલ છે કે નહિ, તે પ્રશ્ન અહીં મહત્ત્વનો નથી. પરંતુ માનવ અસ્તિત્વના જે ખંડને જે સ્તરેથી લેખક સ્પર્શવા મથ્યા છે, તેમાં ખપજોગ લીધેલી કથનરીતિ કેટલે અંશે નવલકથાને ઊર્ધ્વગતિ અપે છે; તે મહત્ત્વનું છે. સમગ્ર કૃતિની આકૃતિમાંથી ઊઠતો વિશિષ્ટ અર્થ અહીં કાચોપોચો છે. તેથી તો પૂર્વ પરિચિત કલ્પનાવલી દ્વારા કૃતિની સંવેદના ધનીભૂત થઈ નથી. આ દૃષ્ટિએ પણ ‘ખડકી’માં જે વાસ્તવિકતાનું આરોપણ થયું છે, તેની કેન્દ્રિય સંયોજનામાં રચાયેલી કેન્દ્રવર્તી પૂર્વધારણા ખડકીને જર્જરિત રાખે છે. આમ, ‘ખડકી’ નવલકથાના સ્વરૂપમાં સુગઠિત હોવા છતાં પણ કોઈ ચોક્કસ ‘અર્થ-મૂલ્ય’ મૂલ્ત કરતી ન હોવાથી ફિરસી પડી જતી લાગે છે.

—મોહન પરમાર

સાલાર સ્વીકાર

રન્નાદે પ્રકાશન, અમદાવાદ તરફથી

આયામ (વિવેચન) સતીશ બાસ, ૧૯૮૮, પૃ. ૧૫૮ મૂ. ૩૦/-
 નામથી અટક સુધી (નિબંધ) પન્ના અધ્વર્થ, ૧૯૮૮, પૃ. ૧૦૮, મૂ. ૧૬/-
 દિવેલ (વેલક) લાલશંકર ઠાકર ‘પુનર્વસુ’-૧૯૮૮, પૃ. ૧૦૮ મૂ. ૧૬/-
 સચ બોલે કુત્તા કોટે (નવલકથા) તારક મહેતા, ૧૯૮૮, પૃ. ૨૬૩, મૂ. ૩૪/-
 પવનની વ્યાસપીઠ પર (નિબંધ) અનિલ જોશી, ૧૯૮૮, પૃ. ૧૨૬
 મૂ. ૨૩-૫૦/.

અંધકારમાં લોક પુંખેલી પાંખડીઓ..

ગુજરાતી ભાષામાં નવલકથાને 'ખડકા'એ એક નવી દિશા ખોલી આપી. લોકપ્રિય નવલકથાનાં મહોરોને અકચરે રાખી લેખકે રસીર નવલ લખી દેખાડવાનો સંનિષ્ઠ પ્રયાસ કર્યો. વ્યતીતાનુરાગને યોવન-શૃંગારથી રસી ભેવાની કલાપ્રયુક્તિનો પ્રયોગ કરી ભેવાની સાથે નાયકની અપરાધસિક્ત મનોદશાઓનાં સંકુલ ભાવકલ્પનો, દર્યાકન થતું હોય એવી શૈલીમાં પ્રસ્તુત કર્યાં.

કથાપ્રપંચપદ્ધતિ વસ્તુનો ગ્રાગડો એવો રંગ્યો કે ગુજરાતી નવલસાહિત્યક્ષેત્રને પ્રથમે વારે જ નાંખેલે ઉપર સંસ્કૃત્યર્થ ઈનિસ્થિતિ લઈ મૃદુ પ્રેમાક્રમણ કરતી નાયિકા સંપડી! આવી બેલડાં હિરણ્મયની સામે તે કાણે કોઈક 'કાલડ' ઘીરાને પરિપ્રેક્ષ્યમાં ગોઠવી વીરતા વધારવાનું પ્રસાભન જતું કરવું એ સુખન સર્વમનુ દષ્ટાંત રહેવાનું...

પરંતુ અહીં 'ખડકા'ના ઐરોટિક અંશની કલાક્રીય સાહિત્યપ્રાયતા તથા કથાક્રીય સાધારતાને ભેવાનો અને તેના દ્વારા નવલસ્વરૂપની સંભાવનાઓને ખીલવવામાં કશીક ધ્યાનાહં ગતિ સાધી શકાઈ છે કે નહિ તે તપાસવાનું રસપ્રદ બને.

વિષયલપટતા, મુક્ત ધોનાત્યાર સંબંધે, દ સેલ્નુ, એક નિરીક્ષણ, 'ખડકા'ના કિર્દિસામાં પણ પ્રકાશક છે. 'The idea of crime is able always to ignite the senses and lead us to lubricity.'

'ખડકા'ના નોંધેક સોહનેનો દાખેલોમાં એની અપરાધની નાની આકૃતિ સમી ગુનોઈત વૃત્તિ (ગિલ્ટ ફિલિંગ), એના ચૌનોવેગ પ્રોકર્ટચ પૂવે પલ્લુ એની સોખ-તમાં શરૂ થી રહી હતી. નપુંસક સિંધીની અશુક્ત ઓરત 'દામ્યા' તે સોહનને

પાછળથી ભેટી જવાની હતી પણ ત્યાર પહેલાં એ વડોદરામાં ભણતો ત્યારે એક સિન્ધીના કટલરી સ્ટોર્સમાંથી ‘કન્ડોમ’ ખરીદી ચૂક્યો હોય છે જેની સાથે નાયકનો મનોભાવ આવો આલેખાયો છે : ‘કન્ડોમ એટલે ‘ગીલ્ટ ક્રીલ કરવાની કશી પ્રાઇવેટ લક્ઝરી.’ (પૃ. ૯૦)

—ત્યારે કન્ડોમનો કશો ઉપયોગ લીધેલો નહીં છતાં અપરાધનો ખારીફ સંસ્કાર એક વૈયક્તિક વૈભવની જેમ સોહનમાં કહો કે સમગ્ર કથામાં — જીજરતો જુરહો છે...જે હીરાકાકાના પોતાના હાથે થયેલા આકસ્મિક મોત બાદ હેરલેટ-માત્રામાં મસમોટો થાય છે. તેથી કાંઈ આવું સરળ તારણ ના કઢાય કે ગુનાઈત મનોદશાના કારણે જ તે પારકાની પત્ની સાથે, પોતાની મૃત પત્નીની પથારીમાં પ્રેમક્રીડામાં પરોવાયો । નવલકથા લેખક એક ચોક્કસ એન્ગલથી વાચકને આમ દોરી જાય તો એનું એવું વિઝન ફેલેટ, સીધું સપાટિયું પુરવાર થાય. સર્જક બહુ બહુ તો પોતાના નિશ્ચિત દર્શનને પરિપુષ્ટ કરવા એનાં ‘ફેડરલ’ સમવાયી શસ્ત્રોને કામે લગાડતો રહે છે કુશળતાપૂર્વક; મતલબ કે ધ્યાન એવ્યા કરવાની કટેવ પર સંયમની લગામ વડે.

ખસ-સહવાસ બાદ સોહન વતનમાં ખડકી ખાતે જીતરી દામિનીના કમનીય દેહ પર આરૂઢ થાત તો લેખકની સમીકરણિયા શૈલી ખુલ્લી ના પડી જત ? સુકર થઈ પડત કહેવું, કે અપરાધભાવ શરીરરાગના અગ્નિને પ્રજ્વલિત કરીને રહો ।

ના, બાત કુછ ઓરૂ હૈ. પરિસ્થિતિ એવી નિર્મી આપી કે નાયિકા જ ખડ-કીના સોહનખંડમાં પહેલ કરે છે ને કહે છે, ‘સોહન, આઈ સિમ્પલી નીડ યુ.’ નાયિકાની નિખાલસ મૃદુતામાં નાયકશુઃ નિહાળે છે બહોળો ? થોડી કરુણતા.

દર્શક — ગોવર્ધનરામ — કે રઘુવીરમાં આ પછીનો ‘સીન’ તમને ક્યારેય જોવા મળે? વાંચો—

...‘એણે મારા હોઠ પર લીનું ચુમ્બન ચોડી દીધું...પછી વધારે કાવે એ માટે એ લગભગ મારા પર ચડી ગઈ ને મારો ચહેરો એણે ઠેકઠેકાણેથી લુખાળવા કોઈ જાતવરની જેમ ચૂમવા માંડ્યો.’ (પૃ. ૪૩)

વાચકને જો ખબર ના હોય (અને આ ક્ષણે કૃતિમાં નાયકનેય ક્યાં છે ?) કે છતાં પતિએ તદ્દન પ્રેમભૂખી રહેલી, દેહધ્યાસી રખાયેલી સ્ત્રીનું આ વર્તન છે કે હવું — તો કેવું કેખાય?

વારુ, નાયક ? શુઃ એ તૂટી પડે છે વરુપેઠ પરકાયા પર ? ના અને હા.

ના, એ રીતે કે સોહન દામિનીના આવા કામાચરણને તરત તનમય થયા વિના, અલગ રહી દેહદશા, વસનસ્થિતિ આદિને નિરખી રહે છે. પોતાના મનોભાવને સાધીને તે નોંધ લે છે : 'ધોળેલા ચૂનાની વાસવાળા અંધકારમાં એના આખા દેહ મારી પાસેથી કશુંક તીવ્રતાપૂર્વક મેળવીને જ રહેવાનો છે એમ ત્યારે મને ચોક્કસ લાગેલું'...

અહીં જિજ્ઞાસા અંધકારની નોંધ અત્યારે જ ઘઈ રાખવી યોગ્ય.

થોમસ માને 'ડોક્ટર ફાસ્ટસ'માં આપ્યું છે તેમ લગ્નવિધિ વખતે 'આ બે દેહો એક બનશે' શ્લોક નકામા અને નિરર્થક છે. કોહિન વિદ્વાને આની કમેન્ટ લખી : Sex depends on the strangeness, the seperateness of the other 'flesh,' 'oneness' would be the destruction of the sexual impulse.

અકસ્માતમાં શુભ થયેલી કે સરણને પામેલી પત્નીની પધારીમાં પ્રેમક્રીડાવૃત્ત થતા નાયકમાં પૂર્વ સંસ્કારસિદ્ધ ગિલ્ટ છે તો બીજી બાજુ આ સાવ અજાણી યુવતીનો અપરિચિતતાથી આમંત્રિતો આકર્ષક 'અન્ય' દેહ છે... 'સેપરેટનેસ ઓવ ધ અધર ફેક્ષા.'

અનુગામી સ્નેહસમાગમ પ્રસંગે પણ દામિનીને જ દોરી જતી દર્શાવી છે. આવું તાર્કિક એવી અપ્રતીતિજનકતામાં પરિણમવું નથી કે નાયક સોહન-સરસ્વતીચંદ્ર સદશ-પ્રેમક્રીડામાં પ્રવૃત્ત થવા ચાહેતો જ નથી. હકીકતે તો તેમ રાગ સંતપ્ત છે, સ્માર્ટ છે અને પછીના પ્રસંગોમાં તો ધૃષ્ટ કામોદિત છે. આમ છતાં જે રીતિએ નવલકથાકારે એને નવાજ્યો છે એમાં નાયક સોહનનાં તાદાત્મ્યલીનાં છતાં તટસ્થ ક્લિનિકલ ઓબ્ઝર્વેશન્સ એને સેનેટરી નેપછીનનાં અગ્રાં કાપડ જેવો પણ કળાવા દે.

પૃ. ૧૦૬-૧૦૭ પર આવતું બીજું સમાગમદર્શક ઝીણું જોતાર, ઝીણવટથી વાચનાર માટે જિંયા અજવાળેથી જિંડા અંધારામાં પ્રવેશવાનું રસિક, રસપ્રદ નિમંત્રણ બને. દામિની નાયકને પદપ્રેમમાં દોરી ભય છે અને છત્તુક નાયક નિયતિ દ્વારા દોરવાતો હોય એમ તણુાય છે તે ભોગવાય છે તેનાં બે પાનાંમાં લગભગ હજીવાર આવતો અંધકાર ઉલ્લેખ સૂચક છે. શાથી ?

અપરાધને અને અંધકારને સંબંધ અવિનાભાવી નહીં કે ? નાયક કહે છે જ તો : 'મેં અંધકારનો પરદો લખાઈ દઈને મારા પર પડતો જોયો'તો.'

દામિનીના દેહની કંઈજ-પોતી માંસલતામાં 'સક્રિયપણું' હાથ્યા કરતી વેળાએ

પણ સોહન બાણે કે છૂટો રહી નોંધી શકે છે : ‘અમે કશા અંધ અંધકારની બીંસમાં હતાં.’

વળી નાયક પોતાના દેહને — એકાવચવને ‘કંઠણુ પદાર્થ’ તરીકે પણ અનુભવે છે. અંધ તમિસ્ર અને અચ્છ સ્થાણુસદશ સ્થિરતાની સ્થિતિના નાયક પૂરતા અનુભવમાં, ગતિ તો નાયિકાના ઊંચકાયેલા, ખાસ્સા અધર પહોળા થઈ ગયેલા અંતે પગની ઉડાનથી જ ઉમેરાય છે. નાયકને બધું પ્રિય હોવા છતાં તે નિષ્ક્રિય પદાર્થવત્ વર્તે છે, માત્ર મનથી જ તે સર્જનાત્મક રીતે સક્રિય છે. ઉપમા ગતિસ્પ્રયક છે :

‘—વાઈડ એપાર્ટ, મને એ કશા વિશાળ પક્ષીની પૂરેપૂરી ખૂલેલી પાંખો બેલા દીલા છતાં સતેજ લાગ્યા’તા.’ (પૃ. ૧૦૭)

હવામાં ઉડયન પછીતું વણું ન જળમાં તરવાની ધમેજમાં ભળી બંધ છે : મેં ધી...રે ધી...રે કરીને એ જાંઠા આકાશમાં તરવાનું ચાલુ કરેલું...

‘ઓર્ગેઝમ’માં અલગ રહીને નાયક શા માટે મોડું કરતો હશે? કે મોડો પડીને વિદ્યાસની ઉત્તેજનાને તીવ્ર કરવાના મિઠેનિઝમને લેખક આડકતરી રીતે પ્રત્યક્ષ કરાવી રહેલા છે? આમ આખું સંકુલ આપણી ધરુથેટિક સેન્સિબિલિટીને તેમજ એથિકલ સેન્સને તોષીને અકલેશની ભૂમિકા દબ કરે છે.

સ્થિત અંધકારમાંથી અવકાશમાં તથા જળમાં ગતિ-તરણુ બાદ પુનઃ પાછા ‘સિસકારા’, ‘શબ્દોનાં છોતરાં’ને લેખકે ‘અંધકારના બુદ્ધિબુદ્ધની જેમ, અંધકારમાં જ સરતા હતા’...એમ વર્ણવ્યા છે.

અને કોઈ પણ સોહને ક્યારેક સરસ્વતીચંદ્ર (કે ચન્દ્રકાન્ત?) પણ બનવાનું આવે જ છે. નવલકથાના લૂઝ, શિથિલ સ્વરૂપમાં અનંતી શક્યતાઓને અવકાશ રહે.

અંધારામાં જ સમાગમ તુષ્ટ સોહન વિભાસે છે : ‘આ જ પલંગમાં એક કાળે સીમા હતી, આજે, અત્યારે, કશા વીગતવાર પરિચય વિનાની એક અબાણી યુવતી સૂતી છે. મેં એને કશા હિચક્રિયાટ વિના અહીં આજની રાતે પણ ભોગવી. કેવું કહેવાય?—અંધકારમાં આવા વિચારો મને તીવ્રતાથી ભોંકાવા લાગ્યા...સહર સહશયને પછી સીમાને કેમ ન ઓળખી શક્યો?...સીમા મૃત્યુ પામી...બાણે સરસ મળના દર્પણ પર કોઈએ પથરો માર્યો!’ (પૃ. ૧૦૮)

અહીં જ ઉપયુક્ત રીતિએ અવમૃત, પ્રિય પત્ની સીમાની શરસદશ વાણી સોહનની ચેતનાને ખળભળાવતી વહી છે : ‘હવે શું સમજવાનું બાકી છે! સમજ્યા કરજે તારી ડિગોચરિ એકલો બેઠો બેઠો—હું તો આ ચાલી.’

પ્રસ્તુત પ્રકરણના અંતે નાયકની સાથે પ્રત્યેક ભાવક પણ સંમત થઈ નાયક સોહનનું અધઃપતન થયું છે અને પોતે 'દામિની નામના અંધારા કૂવામાં જીતયો' છે.

આગળ કથા વિકાસમાં પરેપરિત રીતે જ સોહનની દોન્દિલકટ સાથેનો સંઘત શતમુખ વિનિપાત (ફેલ) નિરૂપાયેલો જણાયે પણ ખરેખર પ્રક્રિયાની જટિલતા એવી વિધિપૂર્વક નિર્મિત થઈ શકી છે કે જેમાં નાયક સોહનના સીમાવિરહ ઉપરાંતની દામિની પરત્વે નિર્ભેજ પ્રીતિનો ફાળો ઓછો નથી.

માટે તો — ત્રીજા સમાગમકાળનું નેરેશન પોએટિક અને સેન્સ્યુઅસ પણ બની આવેલું છે: અંધકાર અહીં ખૂબ જીરવો આવેલાયો છે કવિલક્ષ્મી: 'પછી સર્વત્ર અંધકાર જ અંધકાર હતો. પછી દામિની અને કાળાશમાં પૂરું ખીલેલા કોઈ વિશાળ લાલ પુષ્પ જેવી લાગી હતી...હું આખો સુગન્ધ સુગન્ધથી ખરડાઈ ગયેલો. એ પણ જેવાં ત્યાં મનવાંછિત રંગડ પામી હતી.'

નાયકનું આ માત્ર પોએટિક પ્રોજેક્શન ના રહેતાં ભાવકને, પણ નિર્વાજ સ્નેહસુરભિયી સુવાસિત કરવાની નવલકથાકારની શક્તિ સિદ્ધ કરે છે:

પ્રકરણ ૧૯ પર આવતું સ્વપ્નમાં...જુ પડવાથી થોડુંક ફિદમી ઈક્ષમવાળું જ વરતાયે પણ ત્યાં 'પલંગ પર સાવ જ નિર્વજ યુવતી' પાસે જતાં નાયકને નિહાળવા મળે છે: કાણકે એનો ચહેરો અને સીમા જેવો લાગ્યો હતો ને હું દામિની, મારી પથારીમાં સડાક દઈનેલેલો થઈ ગયેલો! (પૃ. ૧૫૪).

નથી ધારતો હું — છમેજ ટ્રાન્સફરન્સનો સ્વપ્નચેલીમાં આવો સૂચક વિનિયોગ અન્ય કોઈ ગુજરાતી નવલકથામાં થયો હોય તો!

પ્રકરણ ૨૫, સુમનના-સોહનના પ્રલંબ દુઃસ્વપ્નગ્રામને જોવર્ધનરામનું મજાકે ચઢી કલ્યાણગ્રામ કથવાનું પ્રલોભન થાય, પાનેતર પહેરેલી, કુમકુમની સુવાસવાળી કામળ હથેળીવાળી અગાત (એક્ઝોટિક) યુવતીનો ધૂંધટ સોહને સહસા ખસેડતાં જ તેને દામ્યાનો ચહેરો જેવા મળે છે. નાયક જીણી મરી ભગી જતાં—

'જગીને જોયું તો હું મારી પથારીમાં હતો, મારી ઓપાસ મલાડ સળવળ-વુંવું ને મુંઝઈ જીંધવુંવું...' (પૃ. ૨૨૨)

સુમન શહે-આમમ સણ અંધકાર 'ખડકી'માં ખીલ્યો છે, અંધારામાં અપરાધનું રેડ રોઝ અજકાન્યુ છે ને દામિનીના સોહનનિષ્ઠ સ્નેહનું સુમન

પણ ખીલવી દેખાડયું છે. 'નક્કર' કથા'ની ભોંયતો ઘટનાપરક આધાર ખોયા વિના વિશિષ્ટ 'નાયકની' અસ્તિત્વગત પરસ્પર વિરોધી ધ્રુવમાં વિકસતી કંડુણ સંકુલતાને સાક્ષાત્ કરાવતા.

આ પ્રથમ સફળ પ્રયાસમાં લવિષ્યની પોએટિક નવલનાં સમગ્ર ઇગિતો મહેકી રહ્યાં છે...

રાધેશ્યામ શર્મા

૩પાલ, ૨૯ મે ૧૯૮૮

પવનની વ્યાસપીઠ

(લે. અનિલ જોશી, રન્નાદે પ્રકાશન, અમદાવાદ. મૂલ્ય રૂ. ૨૩-૫૦)

હાહા માણુસોએ ગદ્યને કવિ માટે નિકષરૂપ - કસોટી કરનારું - કહ્યું છે. તેમ છતાં કવિઓ અવકાશ અથવા અવસર માટે કવિતાની કેડી વળોટી ગદ્યના દોભામણા રાજમાર્ગ પર મોનિંગ વોક માટે નીકળી પડતા હોય છે.

ક્યારેક એમાંથી 'જનાન્તિકે' પ્રાપ્ત થાય છે તો ક્યારેક વળી 'પવનની વ્યાસપીઠ.'

કવિ તરીકે જાણીતા શ્રી અનિલ જોશીના તાજેતરમાં પ્રસિદ્ધ થયેલા લલિત નિબંધોના પુસ્તકનું શીર્ષક છે - 'પવનની વ્યાસપીઠ.'

'આજે હું તમારી સાથે ધૂળ જેવી વાત કરીશ.'

'પવનની વ્યાસપીઠ' નિબંધની આ પ્રથમ પંક્તિ છે.

એ પછી ચખૂતરાની ઝીણી ધૂળ પર પડેલા પંખી-પગલાંની ભાત, અરીસા પર પથરાયેલી ધૂળમાં લખેલું નામ, બાળપણમાં ચાખેલી ધૂળનો સ્વાદ, પહેલ-વાર કા વરસાદના સ્પર્શે ધૂળમાંથી ફેરતી સોડમ - કવિનાં ધૂળ સાથેનાં સ્મૃતિ - સાહચર્યોનાં પડો ઉખેળાતાં જન્ય અને આપણા મનમાં 'ધૂળ જેવી વાત'નો સમૂળગો અર્થ જલ્દલાવા માંડે. ત્યાં અત્યાનંદ લેખકને શું સૂઝી આવે છે સ્મૃતિ-સફરમાંથી એકદમ સપાટી પર આવી જઈને ધૂળ વિશેનાં ચખરાક્રિયાં વિધાનો ખોખલે ખોખલે વેરતા જાય આપણી ઉપર અને આપણે હારીથાકાને 'ધૂળ જેવી વાત'ના રૂઢ અર્થ પાસે આવીને અટકી જવું પડે.

વિચારોનો સ્વૈરવિહાર આ પ્રકારના નિબંધનું લક્ષણ ગણાય. પણ પતંગિયાની પાંખે વિહરતા લાવક મનને કેશા જ કારણ વિના ખીજી ક્ષણે તમે જીંટની પીઠ પર ચઢાવી દો - એ પ્રકારનો સ્વૈરવિહાર તો કઈ રીતે આનંદપ્રદ રહે!

ધૂળની મસણુતા, ધૂળની સુગંધ, ધૂળમાં ફરેલી આંગળાઓમાંથી આકારિત થયેલી આત્મીયતા અથવા આત્મરતિ, બાળપણની સાથે વિસરાઈ ગયેલો ધૂળનો સ્વાદ - આવી સરસ ઇન્દ્રિયસંવેદ સ્મૃતિલીલાની વચ્ચે એકાએક જ અવાજ પદલીને કોઈક બોલવા માડે છે -

- ૦ ધૂળ જ્યારે નિયમબદ્ધ થાય છે ત્યારે માટલું બની જાય છે. આપણા પાણિયારા પર પડેલું માટલું એ ધૂળની શિસ્ત છે, એકતા છે.
- ૦ ધૂળ તે ક્યારે નથી પણ ધૂળ તે ધૂળ છે. આપણે સંજવારી કાઢતી વખતે ધૂળને ક્યારે કહેવાની જૂલ કરી દઈએ છીએ પણ ક્યારે તે માનવ સન્નિત છે. અને ધૂળ તે સનાતની હયાતી છે.
- ૦ એક દિવસ ધૂળ આપણી ધૂળ કાઢી નાંખશે.

લીમસેન જોષી કે કિશોરી આમોતકરને તન્મય થઈને સાંભળી રહ્યા હોઈએ ત્યાં કોઈ સુગંધ અને વાચાળ ઉદ્ઘોષક સસ્તા સેન્ટ જેવી ભાષામાં બોલવાનું શરૂ કરી દે - એ જ પ્રકારની અકળાવનારી સ્થિતિ સર્જે છે, લેખકનો દક્ષિત નિર્બંધમાં આવાં લોકભોગ્ય અથવા વિદ્યાર્થીભોગ્ય સુવાક્યો સેરવી દેવાનો મોહ. અનિદ જોશી અનિદ જોશી છે, ગુણવંત શાહ કે દોલતભાઈ દેસાઈની સાથે શા માટે એમણે સ્પર્ધા કરવી જોઈએ ?

*

૨૫ નિર્બંધોમાં થોડાક ઋતુવિષયક છે. (ક્રમાંક ૨, ૪, ૧૭, ૨૪) એમાં 'ફળિયું બિસ્મિલ્લાખાં બની જાય' શીર્ષકવાળો, ૨૪મો નિર્બંધ ઉનાળાની મોસમમાં આવતા લગનગાળાનાં સંસ્મરણોથી જ નહીં, સંવેદનની સહજતા અને તેની સાથે સુમેળ સાધતા ભાષાપોતને કારણે પણ સમૃદ્ધ બન્યો છે.

નિર્બંધના આરંભથી જ લેખકના વ્યક્તિત્વની ગહેક અનુભવાય છે.

'ગુલમહોર એ ઉનાળાની મોસમનું' સરનામું છે. એ વૃક્ષો હવે થોડાંક બોલકા થયાં છે. ગુલમહોરની ઝીણી ઝીણી પાંદડીઓને જીલ આવી છે. હવે થોડા દિવસોમાં પ્રકૃતિને આંગણે લગનગાળો આવ્યો હોય એમ ગુલમહોરનાં વૃક્ષો લાલચટક ધરચોળાં પહેરીને સૂરજની જનમમાં જવા તૈયાર થઈ જશે. ગ્રામ-જાતા ધૂળિયા રસ્તાઓ પણ ધૂધરિયાળા થઈ જશે. કંઠોતરી લખવાની વેળાએ લેલીઓને પગ આવશે અને મેડીઓ કબૂતરની જેમ બેસી જતી દેખાશે.'

આવી ગુલમહોરી મોસમમાં કવિના હાથમાં આવી ચડેલી એક વર્ષો જૂની કંઠોતરી કવિના ચિત્તમાં અતીતનાં કેટલાં બધાં દશ્યોને સજીવન કરી જાય છે !

અને સ્મૃતિઓમાં ખોવાઈ ગયેલા સર્જકની લાખા-શૈલી પણ એ સ્થળ-સમયના વાઘા ફેટલી સહજતાથી ધારણ કરી લે છે ! - ‘એ દિવસોમાં, અમારી શરીમાં કોઈની ડેલીએ લગ્ન લેવાયાં હોય ત્યારે ખખડખજ ડેલી રાતોરાત તોરણવંતી બની જાય... ફળિયામાં માંડવો નંખાય. ખૂંગણતું છાપડું રચાય. ડેલીના એક ખૂણે મગબાફણના ખડકલા થાય... ફળિયામાં ચૂલ્લ ગળાય, ચૂલ્લ ઉપર કંટે-વાળ કચેલા મોટા ટોપ ચડાવાય. ચૂલ્લમાં નાખેલા મગબાફણના ધુમાડાથી ફળિયું ભરાઈ જાય. મોટા ટોપમાં ઊકળતી દાળની સોડમ એવી વછૂટે કે કબ-જિયાતનો દરદી પણ ખાઉધરો વાઘ બની જાય.

પરંતુ અતીતમાંથી વર્તમાનની સપાટી પર આવતાં જ લેખકની વાણીમાંથી સ્વાભાવિકતાની સોડમ ઘટતી જાય છે. કવિ પોતાની જ એક કાવ્યપંક્તિની પેરડી કરે છે - ‘કેસરિયાળો સાફે ધરતું તળિયું લઈને ચાલે.’ ‘બુદ્ધે ડિનરો રાહત છાવણીમાં અપાતા ભોજન જેવા લાગે છે’ માંના વ્યંગ કરતાં યે વિશેષ હૃદય તો નિષ્પન્ધને અંતે મૂકેલી સુંદરમ્ની કાવ્યપંક્તિ છે. - ‘આજે કોઈ સુંદરમ્ની કાવ્યપંક્તિ મુજબ એમ નથી કહેતું કે, ‘મૈં’ તો પલ પલ ખ્યાલ રહી.’ આપણા સમયના લગ્નસમારંભો અને લગ્નસંબંધોમાંની કૃતકતા અને ક્ષણભંગુરતાને કેવી સહજ રીતે વ્યંજિત કરવામાં આવી છે. કાવ્યની જેમ લક્ષિતનિષ્પન્ધને પણ લાઘવ - ઓછા શબ્દોમાં ઘણું બધું વ્યંજિત કરવાની કળા - શાલા અને સફળતા અપાવે છે.

ઋતુવિષયક ખીન્ન ફેટલાક નિષ્પન્ધોના આરંભ આકર્ષક છે. જેમકે-

- પંખો ચાલુ કરીએ કે તરત ઓરડામાં પુરાયેલી હવા હલબલે. ચકલીનાં થોડાંક ખીંછા ઊડે. ખારીના પરદા ફરફરે. (૨. પંખો એ હવાતું ધર છે.)
- ‘પાંદડાં ખરી પડશે તો મારું શું થશે ? એવો વિચાર વૃક્ષને ક્યારે થે આવતો નથી. એ તો જેવી પાનખર બેસે કે તરત જ ફૂંક મારીને પોતાના વૈભવને વિખેરી નાંખે છે. (પ. બાલમુકુંદનું સ્ત્રીપિંગ રિઝર્વેશન) પરંતુ સમગ્ર રચનામાં લાખા-શૈલીની કે સંવેદનની સમતુલા જળવાઈ નથી. ‘શ્રાવણની છત્રી...’ અને ‘હૃદયની હંફ...’ રચનાઓ પણ લેખકના સર્જક સ્પર્શના અલાવે સામાન્ય નોંધ જેવી બની રહી છે.

છેલ્લો નિષ્પન્ધ ‘ગ્રીષ્મમાં મકરંદનું ફળિયું’ આ સંગ્રહમાંની અનિલની શ્રેષ્ઠ રચના છે. એમાં મકરંદના અલગારી, વિરાગી વ્યક્તિત્વની સૌરભ તો યમાય છે જ, સાથે લેખકની છખી પણ ઊપસતી જાય છે. અને ગ્રીષ્મની બપો-રનો સન્નાટો પણ ઓછો આસ્વાદ્ય નથી. -

‘શુભમહોરનું’ વેકેશન પૂરું થઈ ગયું છે. તરબૂચ જેવડું માથું સઈને ઉનાળો રખડું પવનની જેમ ધૂળ ફાડડતો શરીમાં આંખોટી રહ્યો છે. બપોરની વેળાનો સન્નાટો એવો છવાઈ ગયો છે કે જડતી માખીનો પાંખનો ફડફડત તમે ટઈપ કરી શકો...’

‘ફળિયું’ બિસ્મીલ્લાખાં બની ગયું કરતાં પછી નિબંધકાર અનિલનું ઘડ અહીં વિશેષ સ્વાભાવિકતા અને રસ્યકતા ધારણ કરે છે. — ‘એક ઉનાળાની બપોરે કવિ ક્યાંકથી તાવડીવાળું ઉપાડી લાવ્યા, હું હજી ફળિયામાં પથ્ર મૂકું એ પહેલાં જ કવિએ તફૂકા કર્યો કે, ‘આજની બપોર તાવડીવાળું ધુમ્મસ ધુમ્મસ કરવું છે’ — એ પ્રસંગ જુઓ અથવા તો ‘મકરંદના ફળિયે કિસનસિંહ આવડા આવે ત્યારે ફળિયું હિમાલય ગની જવું’. કાઈ વાર સ્વામી આનંદ સાથે એ ફળિયું વાતે વળગ્યું હોય તો કાઈવાર ઉમાશંકર ઓચિંતા આવી ચડીને ફળિયાને ભરી દેતા...’ એ પેરગાફ જુઓ.

‘વ્યક્તિ-વિશેષનાં જીવન્ત સ્મરણોથી ભર્યો ભર્યો આવો નિબંધ આપનાર અનિલ ‘પ્રેમના અહી અક્ષર...’, ‘આપણે કલમને બોળે...’, ‘પ્રેમ ગળ બની ગય ત્યારે’, ‘સંવેદનને રાખડી કોણ આધરે?’ અને ‘મને થું ખરીદશો?...’ જેવા સામાન્ય નિબંધો શી રીતે અને શા માટે ઘસડતા હશે? લાગે છે કે ૨૦મા નિબંધમાં લેખકે ભાષાને બેજામ રીતે વાપરતા લેખકે સામે વ્યક્ત કરેલો પ્રેક્ષક અત્યંત વાજબી છે. અનિલ બેશીએ કહ્યું છે — ‘આપણે જ ભાષા બોલીએ છીએ તે ભાષા છેલ્લા એકાદ બે દાયકાથી જુડી અને કબાડ ભાષા બની ગઈ છે.’ આ જ રચનામાં આજનો કવિ બાણીતા શાયરોની કાવ્ય-પંક્તિઓ ગોખી ગોખીને ટોળાનું મનોરંજન કરતો ચર્ચ ગયો છે.’ એમ નોંધા પછી લેખક પોતે તરત જ મકરંદ દવેનું એક ક્વોટેશન-ઉદ્દરણ-ટાંકે છે.

*

- ‘રસ્તા ઉપર તડકો એટલો બધો ભ્રમ બનશે કે હાંચડાઓને પણ તરસ લાગશે.’ (૬. હારી જવાની મઝા, ૨૩)
- ‘સાંજની ઉદાસી, ખારીના પદો હડસેલીને, મારા ધરમાં પ્રવેશે છે ત્યારે મારી હયાતી વધારે ક્ષણભંજર લાગવા માંડે છે.’ (૨૨. લોહીની સગાઈ-ઢેવળ કુણુ સાથે, ૯૮) અને
- ‘મને વારંવાર એવું થયા કરે છે કે જેની કાળીમાં એકે પાંદડું ન હોય એવા વૃક્ષ ઉપર પવન જોડી આસે તો ‘થે’ એ વૃક્ષને પોતાના પર કથું જોગી રહ્યાનો આભાસ થાય.’

અર્પદ

આવાં કવિતાગંધી સંવેદનોથી, ભાષાવૈભવથી ગદ્યને મહેકાવનાર લેખક પાસેથી—

- પરિપક્વતા તે આત્માનો ડાયાબિટીસ છે.
- કાચી ફેરીને પકાવવા માટે જેમ ઘાસની જરૂર પડે છે તેમ માણસને પકાવવા માટે સંસારનું ઘાસ અનિવાર્ય છે.
- પરાજય એ પાણીપૂરીનો આહાર નથી પણ પૌષ્ટિક આહાર છે.
- કાગડાઓ સુંદર પંખીની હરીફાઈ કરવા બુટીપાર્લરમાં જતા નથી.
- આંસુ કોઈ દિવસ ચક્ષમાં પહેરીને નથી આવતાં.
- તર એ દૂધની ચામડી છે અને પરપોટા એ પાણીની ખાલી જગ્યા છે.
- વાંસળીના કાણા એ વાંસે કરેલી ભૂલોનું પ્રદર્શન છે.

—જેવાં સસ્તાં અને ભડકરંગી સ્ટીકરો પણ મળે છે. લેખકની સજ્જતાનો આ સ્વાભાવિક આવિષ્કાર હશે કે આવી વાનગીનો એક મોટો ગ્રાહકવર્ગ છે તેને ધ્યાનમાં રાખી આમ કરવું પડ્યું હશે? સમજાવું નથી.

*

લેખકની સામાજિક જાગૃકતા કેટલાક નિષંધોમાં સરસ રીતે વણાતી આવી છે તો ક્યાંક ખોલકપી બની ગઈ છે.

અગિયારમા નિષંધમાં, ગરીબીને કારણે ભણતર અધૂરું મૂકી મંદિરના દરવાજે બૂટચપલ સાચવવાની કામગીરીમાં જોડાઈ જનાર બાળપણના સહાધ્યાયી ધૂડાનું સ્મરણ સંવેદ્ય બન્યું છે. ચોથા નિષંધમાં મુંબઈની બિસ્માર બૂંપડપટ્ટીઓમાં કચરાના ઢગલામાંથી પોષણ મેળવતાં બાળકોને જોઈ લેખક આ દુર્ભાગી બાળકોને હૃદયનો હૂંફ આપવા ચિંતન કરે છે.

‘પવનની બ્યાસપીઠ’માંની રપ રચનાઓમાંથી સાલ્વન્ટ સંતપ્ત રચનાઓ ઘણી ઓછી છે આકર્ષક રીતે ઉપાડેલો લલિત નિષંધનો રથ થોડે દૂર જતાં જ અટવાઈ જતો હોય, કાદવાસ્થલીમાં કળી જતો હોય એવો અનુભવ ઘણી રચનાઓ કરાવે છે. વાત ભરાભર નમતી નથી, ગાઠવાતી નથી એની પ્રતીતિ—લેખકને વારંવાર વાપરવા પડેલાં ‘અહીં’ હું એ કહેવા માંગું છું’ કે—, ‘અહીં’ સમજ્યાની વાત એ છે કે—, ‘અહીં’ મુદ્દો એ સમજવાનો છે કે—, ‘અહીં’ મારો કહેવાનો મુદ્દો એ છે કે—’ જેવાં સહાયરૂપ શબ્દસમૂહોથી થાય છે.

આ સંગ્રહથી આપણા લલિતનિષંધ સાહિત્યમાં કશો નોંધપાત્ર ઉમેરો થયો હોય એમ લાગતું નથી.

પુરુરાજ જોષી

મધ્યકાલીન મિલ્યૂમાં અર્થાચીનતા

(૭ 'તુલિસતુલિસકા', લેખક : વિનોદ જોશી, પ્રકાશક : પાશ્વ પ્રકાશન, રિલીફ રોડ, અમદાવાદ-૧. પ્રથમ આવૃત્તિ ૧૯૮૭ પૃ. ૭૨, કિંમત, રૂ. ૧૫/-.)

‘પદ્યવાર્તા’ લખવા અધુનાતન સર્જક જય એટલે એણે પરંપરાનો સપ્રેમ, સાદર (વંદુ’ શામળ ભટ્ટને...) સ્વીકાર તો કયો પણ એનો અર્થ એવો તો ના હોય કે તેણે પરંપરાનો કાનામાતરમીંડા સાથે સત્કાર દીધો. નિજ સર્જનાત્મક સ્વ-વને અવિષ્કારવા પૂર્વે રૂઢિ, ભાષા, શૈલી, ઠાંયાનો ઉત્તમ ઉપ-યોગ કેમ લેવો એમાં આજના લેખકનો વિશેષ પ્રયત્નવાની શક્યતા ખરી. જૂના પડેલા માધ્યમની સંભાવના વધારવા, વિકસાવવા પણ સાચો સર્જક ચબ્દ-લીલા કરતો હોય.

‘તુલિસતુલિસકા’માં વિનોદ જોશીએ ગુજરાતી મધ્યકાલીન પદ્યવાર્તાનો પ્રકાર આધાર જોગ લઈ કામ કાઢ્યું નથી, મધ્યકાળના વારતાગત સામાજિક પરિ-વેશનો વિનિયોગપણ કરી જોયો છે. વિનોદ જોશીના આદિ કથક, આદિ કવિ શામળ ભટ્ટ જે શામળના શીતળ તરુવર નીચે ‘નવતર બોલી’ બોલવાનો લેખકને અભિક્રમ છે.

આરંભે સરસ્વતી પૂજન, સ્તુતિ, પ્રસાદ, પૂર્ણાહુતિએ આરતી અને વચમાં પ્રશ્નોત્તરી, આડકથાના મધ્યકાળી માળખા અને મહોરામાંથી વિનોદે, વિનોદ કરતાં કરતાં જ પોતાની આધુનિકતાનો ચહેરો પ્રકાશિત કરવાની પ્રવિધિ આચરવાની હતી.

ભટ્ટ શામળ સ્વમુખે કથા-વારતા કહેતા. તત્કાલીન ચાલ તથા જેવી તહેજબ. વિનોદે અહીં શામળને છોડી દીધા, શામળ વારતા કહેતા રહ્યા, કથા માંડતા રહ્યા અને વિનોદે શામળની, કહો કે સ્વયંની કથકગાદી પર પદ્યવાર્તા કહેવા નવ કવિને ઠંડાડી દીધો. આ જુસ્તિ આથંસાની અધિકારી કરવાને ઠેકાણે ‘વાર્તા

કહેતાં નથી કાવ્યુ” એવો આરોપ ચોંટાડવાના બહાનાની લાકડી લેખે સમકાલીન વિવેચકો વાપરશે એવી લેખકની ભીતિ સાચી પાડવાનો આ અવસર નહોતો. નથી. હા, સ્વતંત્ર રીતે જ કહી, ‘દેખાડવું’ પડે કે વાર્તાકથન કાવ્યુ” નથી, અને (કદાચ તેથીયે તે) કથાવારતાને બદલે કવિતારસ પ્રસંગ્યો છે.

તુષિડલ-તુષિડકા, સૂખો-તુષિડકા, નરપુંગવ-તુષિડકા જેવાં ત્રિયુગ્મના પ્રગાઢ મિલનનુરાગની અને બિછડતાં વિરહાનલની મુખ્યગૌણ કથાઓમાં મુખ્યત્વે કામક્રીડાપ્રાપ્ત દેહસુખનું મહિમ્ન મંડાયું છે. આત્મા-પરમાત્મા, અશરીરી. સ્નેહ, દેહાતીત મોક્ષ, નીતિખીલિતી ભીતિને અહીં કેવળ વ્યવધાન માની નકારવામાં આવેલ છે. સુતમાતાના સંભોગશૃંગારની સરહદને સ્પર્શવામાં પણ મણી રાખી નથી એ છે આ પદ્યવાર્તાની તમીજ !

યાદરાખીએ કે સંસ્કૃત પ્રાકૃતના વિશાલ પુરાતત્ત્વખાતાનાં જર્જર કપાટોમાંથી આવી કખીલાકથાઓના અસ્થિપિંજર હજુયે મળે છે ને મળ્યાં કરવાનાં. ‘ઇન્સેસ્ટ’ અવેધ સંબંધોના નાદર નમૂના પુરાણની પોથીઓમાંથી પણ પ્રવહેલા છે ને અધુનાતનની બેઠક નીચે તેનો રેલો દોડી આવી શકે છે : નિરૂપણમાં જ લેખકનો કામિયો કારગત નીવડ્યો છે કે નહિ તે તપાસનો વિષય અને.

મધ્યકાલીન માધ્યમનો કસ અદ્યતન રીતિવિધિથી કાઢવાની ખુલ્લી દાતત સાથે શામળની સાથેસાથ પોતાનો પણ ઉચ્છેદ કરી કાઢી, નવ્ય કવિને પ્રતિષ્ઠિત કરી, તુ-તુને વસ્તુલક્ષી મોડ આપવાની મથામણ વિનોદે કરી નેઈ છે. સૌરાષ્ટ્રની લોકકથાઓના શુદ્ધ સ્પર્શવાળી નવ્યકવિની ભાવસૃષ્ટિ વિલક્ષણ સંકર (હાથપ્રોડ) વતી એટલા મારે દીસે છે કે એમાં લેખકે વિનોદ-વ્યંગ્યતા સંભારસંયુક્ત ટીકાટિપ્પણીઓ, વાર્તાસૂચિઓ સર-સ, સમાવી આપી છે. રામલીલા, ભવાઈ જેવા વેશોની ભજવણી વેળાના ચાલુ ઓડિયન્સ યુવાવૃદ્ધ-કુવારકાડોશી, સર-પંચ, દારૂડિયા ઉપરાંત વિવેચકોને અને એમાંય તે એક ‘ટાપીવાળા ને લેખકે ખાસ ‘લીધા’ છે ! નાટકના સ્વરૂપાંતર્ગત પાત્રોના સંવાદની આજુમાજુ, ઉપર-તળે નાટકના લેખકની ટિપ્પણનોંધની પેઠે અહીં નવ્ય કવિના પદ્યવાર્તાનાં વિરામોના આરંભે ને અંતે લેખકની ટીકા, નોંધ કે સૂચિનું મધ્યકાળીન પદ્ય-વાર્તાથી તદ્દન વિભિન્ન એટલું મહત્ત્વ અદ્ય નથી.

જો નવ્ય કવિના સ્થાને વારતા કહેતો લેખક ખુદ હોત તો આવા વ્યંગ્ય-વિનોદનું વિશિષ્ટ પરિમાણ કૃતિને ક્યાંથી પ્રાપ્ત થાત ? ટ્રેકટર સાથે, મશીન-મની સંગાથે ભેતરાયેલા જડથી બળદ જેવો સરપંચ કાવ્યના ઓજસ ગુણથી અસ્પૃહ છે પણ કંડકાળાની બચકીમાં ભાગ માગ્યા વગર કવિ - અને તેય નવ્ય કવિનું આવકું સાહે છે અંતે, તે વાર્તાવસ્તુને સુઘ વિવેચકમિત્રોએ સિનિકલી

વિસારી દેવા જેવી નથી. વિવેચક-સભાનતા વિનિવેદનો દોષ જનવાનો સંમોગ, ઠાઈક 'રાખી' (વાદ)ધારક વિવેચકના વારંવારે છતાં થતા હિલેલોથી જીભો થાય અવશ્ય, પરંતુ તેથી આગળ વધીને વસ્તુનું વિકસન કલ્પી લેવાથી પદ્યવાર્તાના કારની વેધક ટિપ્પણવૃત્તિ, સર્ગમંભરી મળક ને હાસ્યેન્દ્રિય - પ્રત્યય જેવાં શુભોની અક્ષય ઉપેક્ષા સેવાગે, આને સુમન જેવો સંસિદ્ધ આમુખલેખક 'ભદ્રુ' 'બાઠારુ' કહે છે એને સ્થાને, સાહિત્યના મસમોદા તંબૂના આ 'બાઠારા'માંથી વિવેચનના સદ્સમાં કેવી જાતભાતની વાદમસ્ત ચેષ્ટાઓથી કાવ્યકથા કૃતિઓનાં સિમ્બોલીકાઈડ, ફસાઈલ અર્થઘટનની મુદ્દાઓનાં અભ્યે અત્યંત લેખાય છે તેવા દૃશ્યની નોંધ લઈ શકીએ. 'રાખી' ધારકને લેખકના ઓબ્સેશનનું મોર્નિંગ પ્રતીક ગણી ગતિ, ના કરીએ તો લેખકનો ચેપ આસ્વાદકનેય અડી, આલડી પાડે. પૃથ્વવર્ણ પ્રેક્ષક પેશાબ કરવા જીભો થાય, દારૂડિયો 'હાય, મર જઈ' લલકારે, ડોશી છીંકણીને ચૂંટલીમાં લે, 'વન્યમોર' ઝિંકાય એ જ રમમાં 'ઈડિપસ કોમ્પ્લેક્સ', હેગ્સેટ કે 'સાર્ત્ર' ના અલ્પસમજવાળા વિવેચકાણ દોકોરોને માણવામાં જરૂરી વસ્તુલક્ષિતા જળવાશે.

બ. ક. દા. દીધી શીખ લેખકે યાદ રાખી છે ('ના હો નીચું નિશાં કહી') એટલું પૂરતું નથી ? સાથે પદ્યવાર્તાસિકે એ પણ સ્મરણમાં રાખવાનું છે કે 'જે આવે તે જવું' વદા' એ ભારતી આદેશને નવ્ય કવિ લેખકે શિરોધાર્ય લેખ્યો છે. પ્રસ્તુત આશિષ-આદેશ 'ફ્રી અસોસિએશન'ની ટેકનિક સાથે કન્વિનિઅન્ટ કન્ડિશનિંગ સાધી લેવા માટે રમતો મેલાયો છે. સ્વભાવતઃ વાર્તાપક્ષે નિરૂપણ સામર્થ્ય અલ્પ, હાથી શુક (દા. તા. પૃ. ૪૧ પરનો 'સ્ક્રોલ') સંભવે, કથાકાર કાવ્યના, દોહરાના ઉન્મુક્ત જુવાળમાં ભલે સુંદર સ્પર્ક સંઘેડાહિતાર લીટીઓ પછી લીટીઓ મળે તો જય ને સરવાળે વાર્તા વિસારે પડી વિલાતી જાય. સર્જનાત્મક પ્રક્રિયા આવી સિમલેનિઅસ, યુગપત મુદ્દા ધારણ કરી લે છે અહીં. દોહરાભંગિમા, માત્રામેળ, આંતરપ્રાસ, ધમકસાંકળી પ્રકારની 'આટી' આદિ માધ્યમનૈપુણ્ય લેખકના શુભપક્ષે ખડી લેખિનીએ, ખરેખરે પડ્યે રહે પણ મધ્યકાલીન લોકકથાની નાયકનાયિકાનાં સમયમ-વિભેજના રૂઢ વસ્તુસમેન વાર્તાનો અશ્વ આંગણે જ ડોષાનાદ કર્યા કરે તો શું સાંપડે છે અહીં ? કવિ વિનોદ જોશીનું કલ્પના-કુશળ, અને વિનોદવિશિષ્ટ, પ્રકર્ષક જાનીનો પલખધ.

વિવસિત વેધાન્તર હુઓ

નખશિખ દેહાનંદ,

મગઠયા દેશી છંદ.

લેખણ લઈ તૂટી પડયા.

કહેવું જ પડ્યે, વિનોદને કવિતાની 'કમળકુંઘી' સાંપડી છે. ("કુંજડી સૂતી. સોનાની ડોક પાથરી, રેશમી ટુંકાની ઓઢી રળઈ") માતા પુત્રના અવેધ નિષેધ સંબંધે સહજ પંક્તિઓ આમ ઊતરી છે :

ખીચ ન આચા નાતારિસ્તા

દેહ થયો સળવળ આહિસ્તા

કાઈ કરો પ્રતિકાર ન કીધો

માંસલ ધડકનનો મય પીધો

એટલી જ સહજતાથી 'ઊંડા જળમાં ગઈ તણાઈ/ગયું' રેશમી કૂલ તણાઈ!' જેવું ગતિશીલ કલ્પન પણ ઉપન્યું છે: સાથે જ—

વિવરા કાય નિલંજન નિગોડી

કુળ્લ કામના સકી ન છોડી

ધ્રુવ અરર ! લઈ ગોળરી

ઉલ્લસ ફેંસી ચે કર ડારી ?

જેવી પંક્તિઓ દેહાનુરાગની સામે સમતુલા સાધના ધસી આવે છે, પણ મૂળ કથા વસ તો આ જ છે :

પાપપુણ્ય દીના સંસ્કૃતિને

સિદ્ધ શાશ્વતિ હૈ પ્રકૃતિ મે

કર્મ-ધર્મનાં કવચ કાચનાં

તકલાદી તમ જૂઠ-સાચનાં

'પ્રેમ સમાયો શૂન્યમાં, દેહ નર્યો આકાર', 'દેહ અસ્તિત્વનું' ગઢન ગાણું' અને પૃ. ૭૦ પર તો 'દેહવત્ દેહ અદૃત જોયું' સુધી લેખકનું દેહોપનિષદ-નિજ હોબિકથી વિસ્તર્યું છે. એરોટિક સેન્સિબિલિટીને સાક્ષાત્ કરાવતી આ પંક્તિઓ પણ આસ્વાદ્ય છે : 'હું' પેકુએ પાતળી/મારો પરણ્યો ઊભો વાંસ, ભટકાણો ભરનીંદરમાં/મધરાતે વાગી ફાંસ.'

વારતામાં આવતી થૂંક અને કૂંકની હેરાફેરી રોચક બની આવી છે. (રાબની લાલ્ય હોલવવા જનતાને 'કૂંક ભરીને ગાલમાં, ગઢમાં ભેળાં થાવ'ની આજ્ઞા, મૃત-પાત્રોને જીવંત કરવાની સરપંચની ફરમાયશ વજેરે ઔખત-આયનેરુકોના વિચિત્ર સંમિશ્રણ જેવી લાગે.) દુષ્કાળના નિરૂપણમાં 'થૂંક બધું ઊડી ગયું' જિહ્વા બની અપોલ' (પૃ. ૭) આવે છે તો પ્રસંગોપાત 'કૂંક' પણ અપોલ બનીને

છીએ છે, ‘અબ તો ફૂંક અબોલ, અટકી જીભી કંઠમાં.’ (પૃ. ૫૦) આ ફૂંક કઈ ? ‘તુષિડલપુરનો તાજ, ખોથો મખમલ ફૂંકમાં.’ (પૃ. ૨૪)

‘પ્રશ્નોત્તરી મેદાન મારી ગઈ છે પણ વાર્તાતત્ત્વ પર વળનારૂં બનીને ! જો કે કૃતિના મધ્યકાલીય મહોરને તોડીફોડી આધુનિક તત્ત્વ દ્રૂપદો અહીં જ પંક્તિ પંકજરૂપે પ્રકુલ્લુ છે. નિકટ પડોસી રિક્તતા,...પ્રાન્તિ વિલક્ષણ વચ્ચે...વળી નોંધો આ કથનો મર્મ : ‘દુઃખનું કારણ જન્મ છે, મૌત પરમ હે લક્ષ્ય, આયુષ્ય કેવળ લક્ષ્ય હોવું’ એ જ પ્રવચના.’

નરપુંગવની આડકથા અતિરિક્ત ખીજ ઉપકથા, ઉપરાષ્ટ્રપરી ગીતની ઝીંક વાર્તાવીર્યને નિરોધ પરિધાન કરાવે ! પૃ. ૪૩ પર નિરૂપક નાયક નવ્ય કવિને મૂંઝાતો દર્શાવ્યો છે એને વિનોદની મયોદા-સલાનતાનો સંકેત માનવામાં ફાતિ નથી, ભલે નવ્ય કવિ કહે ‘મા કરશો ખલુખોદ’ પણ સંસ્કૃત-હિંદી ઉર્દૂ-હાંટ-વાળા મધ્યકાલીન ગુજરાતીગિરા, પ્રલાપની હેતુ તે સમસ્યા, કા’ક ‘ટાપી’ધારી કે ટાપીવિહોણા વિવેચકને માથે જ મેલવી પડશે ! કારણ કે લેખક કહે છે તેમ તેઓ ગરોળાની પેઠ ત્રાટકવા ટાંપીને બેઠા છે. હાલ ! કૈસી યે મજબૂરી...છતાં ‘પદ્યવાર્તા’ને ‘કાવ્યવાર્તા’ કહેવાનો શક્તિ પણ સ્વ-મનમાંથી જ સ્વે એ બૂલવું ના ઘટે. અંતે, તુષિડલ-તુષિડકાને ભેળાં કરવા સવા રૂપિયો વ્યાસપીઠ ઉપર મૂકતાં તે સુદામા શી કાળાની બચકી સઈ આસનથી જિતરતા નવ્ય કવિ-નાયકને ‘જેશ્રીકૃષ્ણ’ કહેનાં ડોશીમામાં મને તો કવિ વિનોદ જોશીને શુભાશિષ અપી સ્વસ્થાને પળતાં સરસ્વતી ભળાણી...

—રાધેશ્યામ શર્મા

આવકાર્ય વાર્ષિક સમીક્ષાગ્રંથ

(સંધાન ૩-૪, સં. સુમન શાહ, પાશ્વે પ્રકાશન, અમદાવાદ. પૃ. ૨૬૮, મૂલ્ય રૂ. ૧૩૦/-)

ગુજરાતી સાહિત્યમાં નિયમિત ગ્રંથસમીક્ષાના અભાવનો વચ્ચે સાહિત્ય સ્વ-રૂપોની વાર્ષિક સમીક્ષાઓ કરતા 'સંધાન'ની પ્રવૃત્તિ આવકારદાયક છે. માત્ર સાહિત્ય પૂરતી જ મર્યાદા સ્વીકારવાને બદલે રંગભૂમિ, પત્રકારત્વ, ફિલ્મ, ટી. વી.ને પણ આવરી લેવ નો અતિ ઉત્સાહ પ્રકાશનની દૃષ્ટિએ ઠેકઠાક વ્યાવહારિક પ્રશ્નો ઊભા કરે. એ વાત જુદી. ૧૯૮૬ની ગુજરાતી કવિતા વિશે લખતા પ્રમોદકુમાર પટેલે સામયિકમાં પ્રગટ થયેલી કવિતાને પણ આવરી લીધી (મણિલાલ પટેલે પણ નિબંધોની વાત કરતી વખતે આ પ્રકૃતિ અપનાવી છે). સુરેશ દલાલના 'કવિતા'ના સંપાદનથી માંડીને 'જટાયુ', 'પ્રવાહણ' સુધીની કાવ્યપ્રવૃત્તિ સામે પ્રમોદકુમારે પોતાના વાંધા રજૂ કર્યા. એક જમાનામાં આ વિવેચક યશવંત ત્રિવેદીની કવિતા ઉપર વારી ગયા હતા એટલે માનવું પડે કે તેમણે પોતાનાં ધોરણો વધારે આકરાં બનાવ્યાં છે. પણ સિતાંશુ યશશ્વન્દ્રની ગમતી કવિતા વિશે ખૂબ જ ટૂંકાણમાં અને ન ગમતી કવિતા વિશે લંબાણથી થયેલી ચર્ચા કંઠે તેવી છે. અજિત ઠાકોરને પણ ૧૯૮૭ની કવિતા સામે વાંધો છે. આ સમીક્ષામાં માત્ર નિભીકતા જ નથી. પણ લાલશંકર ઠાકર જેવાની કાવ્યપ્રવૃત્તિને તેમના સમગ્ર સન્દર્ભમાં જોઈશું તો પછી આટલી મોટી ફરિયાદ કરવાને અવકાશ નહીં રહે. અજિત ઠાકોર કોઈના દોરવ્યા દોરાય એવા નથી એની ખાતરી 'ભૂરી શાહીના કાંઠે' (ઉમાશંકર જોશીના આવકારવાળા)ને ફગાવી દે છે તેમાંથી થાય છે.

૧૯૮૬ની નવલકથાએ માય ડિયર જયુને સંતોષ ન આપ્યો. વાસ્તવમાં

‘આંગળિયાત’ અને ‘બદલાતી ક્ષિતિજ’ની સામસામે તુલના કરવાનો એક સરસ મોકો હાથવગો થયો હતો. રચનારીતિના સન્દર્ભે ઘણા પ્રશ્નો છેડી શકાય તેવા હતા. ૧૯૮૭ની નવલકથાનો પ્રસાદ બહુભદ્રે કરેલી સમીક્ષા હોર્ધસૂત્રી બની ગઈ છે. વચ્ચે વચ્ચે રૂપરચનાવાદી વિવેચનાના થોડા થોડા સંકેતો મળતા રહે છે. આ બન્ને વરસની ટૂંકી વાર્તાની સમીક્ષા શિરીષ પંચાલે કરી છે. નવા વાર્તા-કારો જે રીતે પ્રગટવા જોઈએ તે રીતે પ્રગટવા નથી અને છતાં તરુલતા મહેતા, હિમાંશી શેલત, રવીન્દ્ર પારેખ જેવા વાર્તાકારો નવી પેઢીમાથી સાંપડ્યા.

નિબંધ લખવો ખૂબ અઘરો છે એ તો જૂનો વાત. નિબંધ વાંચવો અઘરો છે એ નવી વાત. ૧૯૮૬ના નિબંધો વિશે મણિલાલ પટેલ સમતોલતા પ્રગટાવી શક્યા નથી. ચન્દ્રકાન્ત શેઠના નિબંધોની જે મર્યાદા છે તેનાથી વિશેષ ઉચ્ચ શરૂ કરે જોશીના ‘ઈશાચુ શિક્ષા’માં નથી? ગુજરાતી સામયિકોએ જેમને બહુ મહાન બનાવ્યા છે તે પ્રીતિસેન ગુપ્તાના પ્રવાસ નિબંધો ખરેખર એવા છે? ૧૯૮૭ના નિબંધોનું ચિત્ર પ્રમોદકુમાર પટેલ પાસેથી મળે છે. સુરેશ જોશીના નિબંધોની વસ્તુલક્ષી ભૂમિકાએ થયેલી ચર્ચા અનુકરણીય છે. અહીં આ અને ખીછ ચર્ચામાં કયાંય પૂર્વગ્રહો, આત્મલક્ષી વલણો જોવા મળતા નથી.

૧૯૮૬-૮૭ની વિવેચનપ્રવૃત્તિનો અહેવાલ ચન્દ્રકાન્ત ટોપીવાળા પાસેથી મળ્યો છે. કેટલાક મહત્વના વિવેચનગ્રન્થોની ચર્ચા વિજયે/કરીને પછી લસરકાઓ દ્વારા માહિતી આપવામાં આવી છે: જે કે ગુજરાતી વિવેચના આનાથી વધારે શું ખમી શકે? હરિવલ્લભ ભાયાણી અને ભોળાભાઈની વિવેચનપ્રવૃત્તિ વિશે વધુ સઘન ચર્ચા થઈ શકીહોત.

અગ્નિત કોઝેરની દૃષ્ટિએ ૧૯૮૬નું ચિંતન કવિ નીકળ્યું. ૧૯૮૭નું ચિંતન પણ એવી જ રીતે મણિલાલનો દૃષ્ટિએ નિરાશાજનક નીકળ્યું. આ બંને લેખ એક સાથે વાંચતાં બંનેની વિશિષ્ટતા મર્યાદા તરત સ્પષ્ટ થઈ જશે.

આ અંકમાં કિશોર જાદવ અને કેતન મહેતાની મુલાકાતો છે, આગલી મુલાકાતો કરતાં આ પ્રમાણમાં ફિજી છે. કેતન મહેતા મોકળાશથી વાત કરી શકતા નથી અને, કિશોર જાદવ પોતાની, અને એ પ્રકારની વાર્તારીતિને રાજમાર્ગ માનીને ચાલતા હોય એવો વહેમ બળે છે. સતીશ વ્યાસે તેમના ટૂંકી વાર્તા વિષયક પુસ્તકની કરેલી સમીક્ષા વાંચવાથી પણ આ સ્પષ્ટ થશે.

આ ઉપરાંત અહીં રંગભૂમિ, ફિદમ, ટી. વી. (અને ટી. વી.ની ભાષા વિશે તો ચોગન્દ્ર વ્યાસે લેખ તૈયાર કરીને એક નવી દિશા ઉઘાડી આપી), પત્રકારત્વ

વિશેના લેખો તો છે જ. આટલા બધા લેખકોનો સહકાર મેળવવો એ કંઈ નેવી તેવી વાત છે (અને છતાં સુમન શાહનો પોતાનો ફાળો તો છે જ) ? અહીં નવા જે વિવેચકો શ્રદ્ધેય, સમર્થ પુરવાર થઈ શકે એમ છે તે પણ મળ્યા - અનિત ઠાકોર, સતીશ વ્યાસ, બકુલ ટેલર.

અન્ય સુધક છે, પણ કિંમત ભારે છે. સમૂહ માધ્યમેને લગતી ચર્ચા ઓછી થાય તો વાંધો નહિ આવે. આ પ્રકારનું વ્યાવસાયિક રીતે જેખમી પુસ્તક પ્રગટ કરવા બદલ પ્રકાશક બાબુભાઈને પણ અભિનંદન.

—શિરીષ પંચાલ

સાહ્યાર સ્વીકાર

ગુજરાતી સાહિત્ય પરિષદ અમદાવાદ તરફથી

વિદ્યાધી મોઠાનો પુરુષાર્થ (રેખાચિત્ર) મુકુલભાઈ કલાધી, ૧૯૮૭,
પૃ. ૬૮, મૂ. ૬/-

દૂનગતી ચાલી (ગઝલ) સૈયદ સાબિર અલી છુખારી, ૧૯૮૮, પૃ. ૮૦, મૂ. ૧૨/-
પ્રભાશંકર પટ્ટણી (જીવનચિત્ર) મુકુન્દરાય પારાશર્ય

મેહૂલો ગાજે ને માધવ નાચે (કાવ્ય સંપાદન) સં. ઉમાશંકર જોશી/
રઘુવીર ચૌધરી ૧૯૮૭, પૃ. ૬૮, મૂ. ૧૦/-

‘વિશિષ્ટ સાહિત્ય સંશ્લોકેશ’-ચન્દ્રકાન્ત ટોપીવાળા, ૧૯૮૮, પૃ. ૪૭,
મૂ. ૧૦/-

‘અન્ડર આઉન્ડ’ (કાવ્ય) વિજુ ગણુત્રા, ૧૯૮૮, પૃ. ૧૬૦, મૂ. ૨૦/-
ગુજરાતી સાહિત્ય પરિષદ-અહેવાલ (૧૯૮૫નું) પૂણે અધિવેશન) પૃ. ૧૫૪,
મૂ. ૨૦/-

બળવંતરાય ઠાકોરની કાવ્યનિચારણા (વિવેચન) અશ્વિન દેસાઈ, ૧૯૮૭,
પૃ. ૨૧૮, મૂ. ૫૦/-

પત્રચર્યા

મધ્યકાલીન સાહિત્ય : ક્યાં છે પુરાવા ?

મધ્યકાલીન સાહિત્યને અઘાપિંઆપણે એરણુ પર લીધું નથી, પરિણામે આવી ('એતદ્' જન્યુ. માર્ચ ૧૯૮૮) ચર્ચાઓ મીઠી લાગે છે. મધ્યકાલીન સાહિત્યમાં પણ ભજન અને ભજનિકો સાવ અધારામાં રહી જતો આપણી ભાષાનો મૂલ્યવાન પાસવ છે. આ વિષયમાં યુનિવર્સિટીની લાયકાત મેળવી ચૂકેલાઓમાં ડૉ. હિમાશુ ભટ્ટ, ડૉ. દસપત પદિયાર, ડૉ. રાજેન્દ્રસિંહ રાયભદ્રા, ડૉ. નિરંજન રાજ્યગુરુ અને ડૉ. નાથાલાલ ગોહિલ છે. આ વિષયમી ભોં ભાંગનાર તો આ મિત્રો જ છે. નમ્રતાનો જરાય ડોળ ક્યાં વિના લખું છું કે, હું તો એમણે જે ખેડ્યું, વાળ્યું અને લખ્યું એનાં બેક ઢાણા ચૂગનાર પંખી માત્ર છું, પરંતુ મને સતત એમ લાગતું રહ્યું છે કે આ મિત્રો ક્યાંક ભૂલ કરે છે. ભૂલના કારણોમાં અંગ્રેજી અંથો, આ વિષયનું આપણું વિવેચન, પીએચ. ડી.ના માત્ર દશકો, પ્રત્યક્ષ પરિચયનો અભાવ અને પ્રત્યક્ષ પરિચય હોય તો એની યોગ્ય સમજ યા માહિતીનો અભાવ.

ભટ્ટ અને પદિયાર ભાષાણીસાહેબના શબ્દોમાં કહ્યું તો કુટુંબનિયોજનમાં માને છે ! વિષય સાથે 'સગન યથા પૃથુ અભર્કનો અભાવે !' રાયભદ્રા આ વિષયમાં કામ કરતા કરતા અધ્યાત્મમાં સરી પડ્યા અને લેખને પરત્વે સમભગ ઉદાસ. રજા રાજ્યગુરુ અને ગોહિલ, આ બન્ને આપણી-આશા છે.

રાજ્યગુરુ પૂછે છે જુદી માહિતી ક્યાં છે ? આવી મતલબનું લાંબું લાંબું સખતમાં રાજ્યગુરુ એટલો પ્રામાણિકતા ન દાખવી શક્યા કે આ વિષયનાં મારાં સખાણો ઉપર પલાણના પત્રો સતત મને મળતા રહ્યા છે ! રાજ્યગુરુનો કોઈ લેખ પ્રસિદ્ધ થયો અને મારી પાસે જુદી માહિતી હોય તો મેં તુરત જ

વ્યક્તિગત રીતે એમને પત્રો લખ્યા છે ગંગાસતી રામદેવીરના પંથમાં હતા એમ રાજ્યગુરુ - અને બીજા ઘણા મિત્રો માને છે. હું પહેલેથી આ વાતની વિરુદ્ધમાં છું. હમણાં બમનગર મુકામે ભરાયેલા લોકસંસ્કૃતિ સંમેલનમાં અમે સાથે થઈ ગયા અને અચાનક જ ગંગાસતીના વંશજોને મળવાનું થયું. એમણે સ્પષ્ટ રદિયો આપ્યો કે ગંગાસતી અને અમારો પરિવાર કદીય રામદેવીરના પંથમાં નથી. (ગંગાસતીને અગ્નિસંસ્કાર થયા છે. રામદેવીરમાં હોત તો સમાધિ અપાત) તેમણે બીજી માહિતી પણ આપી કે પાનખાઈ ગંગાસતીની પુત્રવધૂ નથી, ગંગાસતીને પુત્ર જ ન હતો, બે પુત્રીઓ હતી જેના વંશજો અમે છીએ. માનું છું કે જ્યંત કાઠારી સંપાદિત 'સાહિત્ય ક્ષેત્ર'થી પણ જુદી માહિતી આ છે.

રાજ્યગુરુએ હમણાં ચારણ કવિ ઈસરદાનને રાવત રણુશીના શિષ્ય ગણાવી રામદેવીર પંથમાં ગણાવ્યા. ('ભિન્નવચના' એપ્રિલ ૧૯૮૮) મેં તુરત એમને પત્ર લખ્યો : 'રાવત રણુશીનો સમય અને ઈસરદાનનો સમય-મેળ કેમ પડશે ?' રાજ્યગુરુએ ઉત્તરમાં લખ્યું કે 'બીજાએ લખ્યું' એટલે મેં લખ્યું. (રાજ્યગુરુના પત્રો મારી પાસે છે.) હવે કયા આધારે રાજ્યગુરુ કહી શકે છે કે 'જુદી માહિતી પ્રકાશિત નથી કરી.'? અલગત 'પ્રકાશિત' ઉપર ભાર હોય તો જુદી વાત છે !

મેં આ પહેલાના પત્રમાં કહ્યું ને કે 'જુદી માહિતી છે.' પુરાવા નથી એ આપણે હજુ શોધવાના છે. જેમ ગંગાસતી વિશે એમના વંશજોની સાક્ષી મળી.

થોડા વખત પહેલાં 'પરખ' બન્યું. ૧૯૮૬માં મેં એક માહિતી આપેલી : દયારામ આદિ વૈષ્ણવ કવિઓએ પોતે પુરુષ હોવા છતાંય સ્ત્રીભાવથી રચનાઓ કરી છે. જીવણદાસ તો પોતાને 'દાસી જીવણ' જ (નારીબનતિ) કહે છે. આવું જ જ્ઞાનમાર્ગી કવિઓમાં વિરુદ્ધનું છે : સ્ત્રીએ પણ પુરુષભાવથી રચનાઓ કરી છે કારણ કે આત્મા પુલિંગ છે અને દેહમાં તેઓ માનતા નથી. આ પંથકની ગંગાખાઈ નામની એક સ્ત્રીએ 'ગંગારામ' નામથી લખેલી રચના છે અને આજે પણ મારી બાજુના ગામમાં એક વર્ગ એવો છે જે પોતાના ગુરુને 'મણિગર' એવા પુરુષનામથી પૂજે છે અને ઓળખાવે છે. વાસ્તવમાં આ મણિખાઈ નામની સ્ત્રી હતા, જેમણે પોરબંદર રાજ્યમાં પોતાના વ્યક્તિગત સહસ્રથી પહેલી પ્રાથમિક કન્યાશાળા ખોલી અને તેનું મકાન-ખાંધ્યું.

એક વધુ ઉદાહરણ આપું : ટોપીવાળાએ રવિસાહેબના એક પદનો આસ્વાદ

કરવ્યો. જોનાભાઈએ અને ભાયાણીસાહેબે પોતપોતાની રીતે એના વિશે 'પરબ' (૧૯૮૧)માં લખ્યું. રવિસાહેબની કહેવાતી રચનાઓમાં રવિ, રવિરામ, રવિદાસ અને રવિ સાહેબ મળે છે. વ્યક્તિનામોમાં જે નામાંત હોય છે : 'શંકર', 'દાસ', 'ચંદ', 'જી', 'સિંહ' વગેરે ઉપરથી એનો વણું, સંપ્રદાય, માતિ જાણી શકાય છે. મને પ્રશ્ન થયો : 'રવિદાસ'નું 'રવિસાહેબ' કયારે થયું, અથવા 'કેલું કયું' ? કાં ધર્મપરિવર્તન છે અને કાં રવિ એકથી વધારે છે. આ વાત માનવા કોઈ તૈયાર નથી. હવે મૂળની રચનાનું તો એક જુદું જ સત્ય ભાઈ જળવંત જાની દ્વારા જાણવા મળ્યું : આ રચના રવિદાસ કે રવિસાહેબની નહિ મોરારની છે ! આ લખતાં, આટલા સમય પછી પણ હું અનુભવું છું કે ના, હજુ પણ અહીં જુદી માહિતી છે. આપણે ત્યાં અમુક રચના, અમુકની માનીને ઇતિહાસ લખાયા છે, ટોટાંમાં કેસ પણ મંડાયા છે. આ લખાય છે ત્યારે જે મામલો ટોટાંમાં છે તે સ્વામીનારાયણ સંપ્રદાય વિશેના ડૉ. મકરંદભાઈ મહેતાના એક વિધાનનો રદિયો ડૉ. રશ્મિબેન વ્યાસે મુકતાનંદની એક રચનાથી આપ્યો છે. ('અર્થાત્' ઓક્ટો. ડિસે. ૧૯૮૭ પૃ. ૫૦) આ રચના મને મુકતાનંદની નથી લાગતી ! મારી પાસે એટલી માહિતી છે કે આ રચના ખીજના નામે પણ જોલાય છે ! મારા પક્ષે તેમજ સામા પક્ષે પણ શું પુરાવા છે ?

ભાઈ રાજયજીને માલુમ થાય કે આપણી પાસે પુરાવા નથી. આગળ વધીને કહું તો સમગ્ર મધ્યકાલીન સાહિત્ય પુરાવા વિનાનું છે ! નરસિંહ અને મોરાં વિશે શું પુરાવા છે ? તમે ઘાસીજીવણુ વિશે જે માહિતી આપે અને ડૉ. નાથાલાલ જોહિલ જે માહિતી આપે તે બન્ને એક છે ? જેટલી બાબતમાં તમારા બન્નેના મહાનિબંધો એકબીજાનો છેલ્લો છેડો છે, કહો જોઈએ ! મારી મૂંઝવણ અથવા ખામોસી એક જાગૃત વિચારકના છે. જ્યારે કંઈક નક્કર લાગ્યું ત્યારે પ્રસિદ્ધિમાં મૂક્યું છે, જેમ નરસિંહના જીવન વિશે.

*

*

*

અને ભાઈ જોહિલ, મારા પત્રમાં મેં 'માહિતી' અને 'પરિચય' એવા બે શબ્દો મૂક્યા છે. આ પત્રમાં ઉપર સ્પષ્ટતા પણ કરી. પ્રત્યક્ષ પરિચય હોય તે એક બાબત છે, સમજ ખીજ કસા છે. જુઓ, તમારા મહાનિબંધના છેલ્લા ટાઈટલ ઉપર તમારા આર્થિકશક્તિ લખાણ ! એમાં એમ જણાવ્યું છે કે જોહિલે રવિભાણુ સંપ્રદાયના હરિજન ભક્ત કવિઓ વિશે સંશોધન કર્યું છે ! હવે ભાઈ, તમારા મહાનિબંધનો એક પણ હરિજન ભક્ત કવિ 'રવિભાણુ સંપ્રદાય'નો

નથી ! તમે જરા વિચાર તો કરો 'રવિભાણુ સંપ્રદાય' ઈ. સ.ની અઢારમી સદીથી અને તમે જે હરિજન ભક્ત કવિઓ ગણાવ્યા તેમાં રોહિદાસ અને ખીમરો કાટવાળ છેક પંદરમી સદી ! તમે કે તમારા માર્ગદર્શક આનો સહેજ પણ વિચાર કરવા થંભ્યા છો ખરા ? વળી તમે જે ત્રિકમ, ભીમ, દાસીની પરંપરા ગણાવી તે પણ ભાણુસાહેબની રવિભાણુ પરંપરામાં નહિ પણ ભાણુ-સાહેબની ધ્રુવ પરંપરામાં છે ! વધુ ચોક્કસપણે કહેવું હોય તો આમાંના મોટા ભાગના હરિજન ભક્ત કવિઓ, સૌરાષ્ટ્રમાં જિભી થયેલી એક પેટાશાખા જેને 'વાડીના સાધુ' કહે છે, તે પરંપરાના છે ! અમુક આ બધાથી અલગ - એવી શુદ્ધ રામદેવપીરની પરંપરા હેઠળ છે. તમે જે વર્ણુન કર્યું છે તે ઉપરથી તમે, તમારા પિતા અને મામા - આ રામદેવપીરવાળા પરંપરામાં આવો ! અને ભાઈ ગોહિલ, તમને એક છેલ્લો સવાલ : તમારા ગ્રંથના ખીજા ખંડમાં તમે જે 'ભક્ત કવિઓની વાણી' આપી છે તે, તમારા માર્ગદર્શક કહે છે તેમ, 'સંશોધન કરેલી છે, એમ ?' ચાલો, તમને અને તમારા માર્ગદર્શકને સલામ !'

*

*

*

હવે રહી વાત ભાયાણીસાહેબની, મારું નમ્ર માનવું છે કે અંગ્રેજી ગ્રંથોના પ્રમાણમાં તેમને પ્રત્યક્ષ પરિચય અલ્પ છે. આ વિષયની એમની નોંધો બહુધા અંગ્રેજી ગ્રંથ પ્રેરિત છે એટલું જ. આ કંઈ નિમ્નકાર્ય નથી પણ કચારેક આ મર્યાદા બની રહે અથવા ધરઆંગણાંના માણસને ઓછું મહત્ત્વ પ્રાપ્ત થાય. મારી આ વિશેની એક નાનકડી નોંધ 'સંસ્કૃતિ' ઓક્ટો. ડિસે. ૧૯૮૪માં પ્રસિદ્ધ થયેલી છે.

અંતમાં શિરીષભાઈ, તમારો અને 'એતદ્'નો આભાર માનું કે એણે લગ-ભગ ઉપેક્ષિત રહેતા આ વિષય માટે પાતાં ક્ષણવ્યાં ! (કાનમાં) હજી પણ ક્ષણવતા રહેજો ! !

—નરોત્તમ પલાણુ

ગોરખપુર, ૨૯-૬-૮૮

With best Compliments
from

POWER AID

598, Jagannath Shanker Sheth Rd
Inside Wadia Trust Bldg. compound
BOMBAY 400002
Telephone : 290116/310845

Distributors : 'for F. C. G. BRAND'

FLAME-PROOF EQUIPMENT

Environment & Excellence

Our Prime concerns

Gujarat Alkalies and Chemicals Limited
P. O. Petrochemicals 391346 Dist. Baroda
Telephones : 72681, 72682, 72701, 72780 Telex: 216

Product Range :

Caustic Soda Lye & Flakes, chlorine, Hydrochloric Acid,
Mercury free Hydrogen Gas, Sodium Cyanide, Methyl Chloride,
Methylene Chloride, Chloroform, Carbon Tetrachloride.

અનુક્રમ

જાતિસ્મર	યજ્ઞેશ દવે	૩
ડણક	રાધેશ્યામ શર્મા	૧૧
આલો, આ એક વસ, નામે	જયદેવ શુક્લ	૧૨
હવે કદાચ	"	૧૪
એક કાવ્ય	નીતિન મહેતા	૧૬
બપોર	"	૧૮
વરસાદ	મુકેશ વૈદ્ય	૧૯
સવાર	"	૨૦
માટીફેર	હન્દુ ગોસ્વામી	૨૧
ગ્રામ/ઈતર	ઓક્ટોવિયો પાઝ	
	અનુ. રાધેશ્યામ શર્મા	૨૪
આબમાંથી શરાબ	હેલન નોરીસ	
	અનુ. શિરીષ પંચાલ	૨૫
નોંધપોથીનાં પાનાં	શુભામમોહનમદ શેખ	૪૬
સિતાંશુ યશસ્વન્દની સરસ્વત		
સૃષ્ટિમાં ઓઠિયું	રમેશ ઓઝા	૭૮

“પ્રકાશન તારીખ : ૩૦-૧૧-૮૮

ਅੰਦਰ

સિતિજ સંશોધન પ્રકાશન કેન્દ્ર

સંસ્થાપક : સુરેશ જોષી

એલફ ૯૬

૧૫૬ ૯ અંક ૪ ઓક્ટોબર-ડિસેમ્બર ૧૯૮૮

વાર્ષિક સલાજીમ કુપિયા ૨૧

સલાજીમ સરવાળા સ્થળ

રસિક શાહ ૨૪, બી/૬ ખીરાનગર

એસવી રોડ, શાન્તાકુળ મુંબઈ-૪૦૦૦૫૪

જયંત પારેખ માલંચ, ૪૨૭, ૧૦મે

રસ્તો એમ્બર, મુંબઈ-૪૦૦૦૭૧

અંદ્રિકા પંચાલ એચ/૧, અમ્યાપક કુટિર

મતાપગંજ, વડોદરા-૩૬૦૦૦૨

સંપાદકીય પત્રવ્યવહાર શિરીષ પંચાલના સરનામે તથા વ્યવસ્થા અંગેના
પત્રવ્યવહાર અંદ્રિકા પંચાલને સરનામે કરવો.

મુદ્રણસ્થાન : અંદ્રિકા પ્રિન્ટરી, ગિરઝાપુર રોડ, અમદાવાદ-૩૮૦ ૦૦૧

ફોન : ૨૦૫૭૮

ઝેલદ

અંક : ૪ ઓક્ટોબર-ડિસેમ્બર ૧૯૮૮

સંપાદન

શિરીષ પંચાલ. નયનત પારેખ. રસિક શાહ

ક્ષિતિજ સંશોધન પ્રકાશન કેન્દ્ર

જયંત કોઠારી

આરામશોભા કથાનક : તુલનાત્મક અભ્યાસ

આરામશોભાની કથા એ જૈન પરંપરાની એક પ્રસિદ્ધ કથા છે. આરમાન સંતાનતા આગ્યોદયના કથાઘટકને સમાવતું આ, અત્યારે પ્રાપ્ત થયેલું સૌથી પ્રાચીન કથાનક છે. આ દૃષ્ટિએ એનું મૂલ્ય સ્વયંસ્પષ્ટ છે.

આ કથાનક ઈ. ૧૧મીથી ઈ. ૧૮મી સદી સુધીના વ્યાપક સમયપટમાં ઘણા કવિઓ દ્વારા કહેવાયેલું છે. એની તુલનાત્મક સમીક્ષા અવશ્ય રસિક અને બોધક નીવડે. મધ્યકાળમાં કથાકથન બહુધા પરંપરાગત રીતે ચાલતું અને આ તો પાછી નિશ્ચિત પ્રયોજનવાળી ધર્મકથા છે તે એના કહેનારા પણ સંપ્રદાયના સાધુ-મુનિઓ છે. એમાં મોટા ફેરફારને અવકાશ જ ન હોય. એમ છતાં, સ્વાભાવિક રીતે જ, કથા કહેનાર બદલાય એની સાથે અહીંતહીં નાનકડા ફેરફારો થતા આવે. વસ્તુના ફેરફારો સ્મૃતિભેદથી, સરતચૂકથી કે સભાનપણે પણ થયા હોય. શૈલીભેદ વૈયક્તિક સજ્જતા અને કવિસ્વભાવથી નીપજે. બધે જ સમયસંદર્ભની પણ અહીંતહીં છાયા પડેલી હોય. પરંપરા, વૈયક્તિકતા અને સામયિકતાના આ બધા તાણાવાણા તુલનાત્મક નિરીક્ષણથી સ્ફુટ થાય. મધ્યકાલીન સાહિત્ય-પરંપરા ને રૂઢિઓ, કવિપ્રયોજનો ને શ્રોતાઓની અપેક્ષાઓ, સામાજિક તાસીર અને ધર્મ-નીતિ-જ્ઞાનવિષયક સ્થિતિ—આ બધા પર પ્રકાશ પડે.

ઓક્ટોબર-ડિસેમ્બર ૧૯૮૮

અહીં, આ દષ્ટિએ, પ્રાપ્ત આરામશોભાકથાનકોનો એક લઘુ અભ્યાસ કરવા
 ધાર્યો છે. પ્રાપ્ત કથાનકો બે વિભાગમાં વહેંચાઈ જાય છે - સંસ્કૃત-પ્રાકૃત કથાનકો
 અને ગુજરાતી કથાનકો. એ નોંધપાત્ર છે કે સંસ્કૃત-પ્રાકૃત કથાનકો બહુધા
 કોઈ લાખી કૃતિમાં આવતાં દષ્ટાંતકથાનકો છે, જ્યારે ગુજરાતી કથાનકો બધા
 સ્વતંત્ર રીતે કહેવાયેલાં કથાનકો છે.

આ અભ્યાસમાં સમાવાયેલાં સંસ્કૃત-પ્રાકૃત કથાનકો આ મુજબ છે : ૧.
 પ્રદ્યુમ્નસુરિવિરચિત 'મૂલશુદ્ધિ પ્રકરણ' પરની દેવચન્દ્રસુરિ વિરચિત વૃત્તિ-
 અંતર્ગત, ૨. ઈ. ૧૦૮૬-૯૦, પ્રાકૃત; ૨. વિનયચન્દ્રસુરિવિરચિત 'મુનિસુવ્રત-
 સ્વામિચરિત'-અંતર્ગત, ૨. ઈ. ૧૩મી સદી ઉત્તરાર્ધ, સંસ્કૃત; ૩. હરિભદ્ર-
 સુરિવિરચિત 'સમ્યક્ત્વ સપ્તતિ' પરની સંઘતિલક્ષ્મીવિરચિત વૃત્તિ-અંતર્ગત,
 ૨. ઈ. ૧૩૬૫, પ્રાકૃત; ૪. જિનહર્ષસુરિવિરચિત આરામશોભાચરિત્ર ૨. ઈ.
 ૧૪૮૧, સંસ્કૃત; ૫. શુભવર્ધનગણિવિરચિત 'વર્ધમાનદેશના'-અંતર્ગત, ૨. ઈ.
 ૧૪૯૬, પ્રાકૃત; ૬. રાજકીર્તિત્રણિવિરચિત 'વર્ધમાનદેશના'-અંતર્ગત, ૨. ઈ.
 ૧૭મી સદી પૂર્વાર્ધ, સંસ્કૃત.

ગુજરાતી કથાનકો આ મુજબ છે : ૧. રાજકીર્તિ કે કીર્તિવિરચિત આરામ-
 શોભારાસ, ૨. ઈ. ૧૪૭૯; ૨. વિનયસમુદ્રવાચકવિરચિત આરામશોભાચોપાઈ,
 ૨. ઈ. ૧૫૨૭; ૩. સમયપ્રમોદવિરચિત આરામશોભાચોપાઈ, ૨. ઈ. ૧૫૬૫;
 ૪. પૂર્વજન્મવિરચિત આરામશોભાચરિત્ર, ૨. ઈ. ૧૫૯૬; ૫. રાજસિંહવિરચિત
 આરામશોભાચરિત્ર, ૨. ઈ. ૧૬૩૧; ૬. જિનહર્ષવિરચિત આરામશોભારાસ,
 ૨. ઈ. ૧૭૦૫.

આ અભ્યાસમાં આવશ્યક લાગુ ત્યાં સંસ્કૃત-પ્રાકૃત તથા ગુજરાતી કથા-
 પરંપરાનો અલગ ઉલ્લેખ કર્યો છે. કથાઓનો નિર્દેશ કવિનામથી કર્યો છે અને
 જ્યાં બે કવિનાં નામ સરખાં જ છે ત્યાં (સ.) અને (ગ.) એવા નિર્દેશથી
 જુદાં પાડ્યાં છે.

તુલનાત્મક સમીક્ષા ક્રેડલાક મુદ્દાઓને અનુલક્ષીને આપણે કરીશું.

તામ્રે

એક નાનકડો પણ નોંધપાત્ર મુદ્દો સ્થળનામો તથા વ્યક્તિનામોનો છે.
 વર્તમાનભવની તથા પૂર્વભવની - બન્ને કથાઓની ઘટના જંજીરીપ અને ભરત-
 ક્ષેત્રની છે એમાંના કોઈકોઈ નામનો ઉલ્લેખ કોઈકોઈ કવિએ નથી કર્યો
 છતાં એમને એ ગૃહીત છે એમ જ ચંચાલ. વર્તમાનભવની કથામાં દેશનામ
 કુસદૃ (કુસાદ), કુશલ અને કુશ એમ ત્રણ રીતે મળે છે તે તરવતઃ એક જ

નામ ગણાય, કેમકે કુસદ્દ એટલે કુશાવર્ત - કુશપ્રદેશ (કુસદ્દ એટલે કુશાર્ય પણ એક દેશનામ હતું). કુશ ઘાસની અધિકતાવાળો હોવાને કારણે એ પ્રદેશ એ નામે ઓળખાતો હોય. એકમાત્ર વિનયચંદ્રે કુસવ્ર નામ કરી નાખ્યું છે તે જુદું તરી આવે છે. વિનયચંદ્રે ઘાસ પણ નથી એવો, મરુસ્થલ જેવો પ્રદેશ કહ્યો છે તેથી આમ થયું હશે? જિનહર્ષે(સં.) દેશનામ આપ્યું નથી.

ગામનામમાં બે પરંપરા સ્પષ્ટ તરી આવે છે - સ્થલાશ્રય (થલાશ્રય), સ્થલાશય કે સ્થાનાશ્રય અને પલાશક (પલાસઓ). એકના મૂળમાં દેવચંદ્ર છે, બીજાના મૂળમાં સંઘતિલક. જિનહર્ષે(સં.) આપેલું અગસ્તિવિલાસ નામ પલાશકનો વિકાસ કદાચ હોય. આ બન્ને પરંપરાથી જુદાં પડતાં નામો બે ગુજરાતી કવિઓ આપે છે - રાજકીર્તિ સુગ્રામ નામ આપે છે (એ પાટલિપુર પાસે છે એમ પણ કહે છે) અને વિનયસમુદ્ર લક્ષ્મીનિવાસ નામ આપે છે.

આ દેશગામનો રાજ્ય કોણ ? પછીથી બધી જ કૃતિઓમાં પાટલિપુરનો રાજ્ય જિતશત્રુ આ પ્રદેશમાંથી પસાર થતો વર્ણવાય છે અને અગ્નિશર્મા એને રાજ્ય તરીકે જ ઉલ્લેખે છે તેથી આ પ્રદેશનો પણ એ જ રાજ્ય હોવાનું અભિપ્રેત હોય એ શક્યતા છે. રાજકીર્તિ(ગુ.) તો સુગ્રામને પાટલિપુર પાસેનું જ ગામકું કહે છે તેથી એને જિતશત્રુ જ એનો રાજ્ય અભિપ્રેત જણાય છે. પરંતુ બે ગુજરાતી કવિઓ જુદાં રાજવીનામો આપે છે - વિનયસમુદ્ર લક્ષ્મીનિવાસનો રાજ્ય ભીમ છે એમ કહે છે ને સમયપ્રમોદ કુસાઢ દેશનો રાજ્ય મકરંદરાય છે એમ કહે છે. બે આમ હોય તો પછીથી પાટલિપુરનો રાજ્ય જિતશત્રુ સૈન્ય લઈને આ પ્રદેશમાંથી નિર્બાધપણે કેવી રીતે પસાર થઈ શકે એ વિચાર આ ગુજરાતી કવિઓને આવ્યો જણાતો નથી.

બ્રાહ્મણનું નામ અગ્નિશર્મા આખી પરંપરામાં સમાન છે. એની પ્રથમ પત્નીનું નામ જવલનશિખા કે અગ્નિશિખા પણ લગભગ સર્વત્ર છે. એક માત્ર વિનયસમુદ્રમાં એનું નામ પતિને મળતું એટલે કે અગ્નિશર્મા હોવાનો ઉલ્લેખ છે ને દેવચંદ્રની કૃતિના પાઠાંતરમાં ચંડુદ્રા નામ મળે છે. અહીં પણ જવલન-શિખા નામનું મૂળ દેવચંદ્રમાં છે અને અગ્નિશિખા નામના મૂળમાં સંઘતિલક છે.

બ્રાહ્મણની કન્યાનું મૂળ નામ વિદ્યુતપ્રજ્ઞા અને પછીથી આરામશોભા સમગ્ર પરંપરામાં સમાનપણે મળે છે. એમાં એક માત્ર અપવાદ રાજકીર્તિ(ગુ.)નો છે. એ કન્યાનું મૂળ નામ ગોમતી આપે છે ને વિદ્યુતપ્રજ્ઞા શબ્દ એના વિશેષણ તરીકે યોજે છે. અપરમા ને એની પુત્રીનાં નામ પરંપરામાં મળતાં નથી, એ બ્રાહ્મણી કે સાવકી માતા અને ભગિની કે કૃત્રિમ રાણી તરીકે ઉલ્લેખાય છે.

એમાં એકમાત્ર અપવાદ રાજકીર્તિ(સં.) છે. એ અગ્નિશર્માની પહેલી પત્નીનું નામ જવલનશિખા અને બીજી પત્નીનું નામ અગ્નિશિખા આપે છે.

પાટલિપુત્ર કે પાટલિપુર (પાટલિપુર) ને એનો રાજા જિતશત્રુ એ નામે આખી પરંપરામાં સમાન છે. એકમાત્ર રાજકીર્તિ(યુ.) જિતશત્રુની આગળની રાણી 'શ્રીમતી'નો નામથી ઉલ્લેખ કરે છે. રાજના મંત્રીનું નામ કશે નથી.

પાટલિપુરના ઉદ્યાનનું નામ ચંદનવન કે નદનવન પણ મળે છે. પહેલા નામનું મૂળ નામ દેવચંદ્રમાં છે, બીજાનું સંઘતિલક્ષમાં. ત્યાં પધારણા મુનિવરનું નામ સામન્ય રીતે વીરચંદ્રસૂરિ છે, માત્ર શુભવર્ધન અને રાજકીર્તિ(સં.) વીરભદ્રસૂરિ નામ આપે છે. ઉદ્યાનનું નામ કેટલાક કવિઓ આપતા નથી. પણ મુનિવરનું નામ તો કેવળ રાજકીર્તિ(યુ.)એ જ આપ્યું નથી. વનપાલકનું નામ પાલક હોવાનું વિનયચંદ્ર જ કહે છે. જિતશત્રુ-આરામશોભાના પુત્રનું નામ લગભગ બધે મલયસુન્દર છે, એકમાત્ર વિનયચંદ્ર એને આરામત દન તરીકે ઓળખાવે છે ને રાજસિંહ માત્ર પુત્ર તરીકે એને ઉલ્લેખે છે. રાજકીર્તિ(યુ.)માં આ વાત જ નથી આવતી.

પૂર્વભવવૃત્તાંતમાં ચંપાનગરી અને કુલધર કે પછીથી થઈ ગયેલું કુલધર શેઠ એ નામે પરંપરામાં સમાનપણે મળે છે. શેઠની પત્નીનું નામ બધા સંસ્કૃત-પ્રાકૃત કવિઓ કુલાનંદા આપે છે. પણ ગુજરાતીમાં માત્ર રાજસિંહ કુલાનંદા આપે છે, વિનયસુમુદ્ર અને પૂંજન્નપિ કુલાનંદા આપે છે તો રાજકીર્તિ અને જિનહર્ષ કોઈ નામ આપતા નથી. સમયપ્રમેદમાં મળતો 'સુચણા' શબ્દ વિશેષણ હોવાનું ઘટાવી શકાય તેમ એ નામ હોવાનો સાલ પણ આખી શકાય.

કુલધરની સાત પુત્રીઓનાં કમલશ્રી, કમલવતી, કમલા, લક્ષ્મી, શ્રી, યશોદેવી, પ્રિયકારણી એ નામેની વ્યાપક પરંપરા છે. સંસ્કૃત-પ્રાકૃત કૃતિઓમાં એમાં બહુ ઓછો નામબેદ દેખાય છે - શુભવર્ધન શ્રીને સ્થાને અકાતરા નામ આપે છે અને રાજકીર્તિ શ્રી અને યશોદેવીને સ્થાને સરસ્વતી અને જયમતી નામ આપે છે. ગુજરાતીમાં રાજકીર્તિ અને વિનયસુમુદ્ર કોઈ નામે જ આપતા નથી, સમયપ્રમેદ યશોદેવીને સ્થાને સુજસા આપે છે, પૂંજન્નપિ કમલવતીને સ્થાને પદ્માવતી આપે છે, રાજસિંહ શ્રીને સ્થાને અપરા આપે છે, તો જિનહર્ષ કમલશ્રી અને કમલાને સ્થાને કુશલશ્રી અને પદ્માવતી નામ આપે છે. એ નોંધપાત્ર છે કે કેટલાક ગુજરાતી કવિઓએ કમલવતીનું કમલાવતી ક્યું છે ને લક્ષ્મીનું લક્ષ્મીકા ક્યું છે. આકંઠી પુત્રીનું નામ પિતાએ આપ્યું નથી, પણ લોકો એને નિર્ભાગી તરીકે ઓળખે છે એમ કેટલાક કવિઓએ ઉલ્લેખ

કર્ચો છે. કોઈએ એનો અનામિકા તરીકે પણ ઉલ્લેખ કર્યો છે.

પરદેશી યુવાનનું નામ નંદન આખી પરંપરામાં સમાન મળે છે. એ જ્યાંથી આવ્યો છે તે સામાન્ય રીતે ચૌક દેશ તરીકે ઓળખાવાયેલ છે, માત્ર બે ગુજરાતી કૃતિઓમાં એનું નામ ચૌક દેશ છે (એકમાં પાઠાંતરમાં). સમયપ્રમોદ એ દેશના અધ્યોધ્યાનગરનો પણ ઉલ્લેખ કરે છે. નંદનનું મૂળ વતન સર્વત્ર કોસલનગરી છે. એ કોસલદેશની નગરી હોવાનું પણ સંઘતિલક, વિનયસમુદ્ર અને પૂંબનકપિ કહે છે. નંદનના પિતાનું નામ બહુધા નંદ અને કવચિત્ નંદો છે; વિનયસમુદ્ર નંદણુ આપે છે, જે નંદનને મળતું જ છે ! એકમાત્ર વિનયચંદ્રે ગણેન્દ્રભૂતિ એવું જુદું જ નામ આપ્યું છે. માતાનું નામ સર્વત્ર સોમા છે. એ જેની ત્રિશૂલી લઈને આવ્યો છે તેનું નામ બહુધા વસંતદેવ અને કવચિત્ વસંતસેન કે વસંતદત્ત છે. વિનયસમુદ્રે કથું નામ આપ્યું નથી. જેને સંદેશો આપવાનો છે તે બધે શ્રીદત્ત છે, માત્ર રાજકીર્તિ(સં.)માં કોઈ નામ નથી. સંઘતિલક શ્રીદત્ત વસંતદેવનો પિતરાઈ હોવાનું કહે છે, જ્યારે વિનયસમુદ્ર એ સંદેશો મોકલનારનો પિતા હોવાનું કહે છે. કુલધરકન્યા જ્યાં આશ્રય લે છે એ નગર ઉબજયિની (અવંતી) અને શેઠ માણિભદ્ર જ સધળે છે, માત્ર શુભવર્ધન-રાજકીર્તિ(સં.) નગરનું નામ ઉલ્લેખતા નથી. એ નોંધપાત્ર છે કે રાજકીર્તિ(ગુ.)માં પૂર્વભવત્રતાંત કેવળ સાર રૂપે જ કોઈ એમાં કુલધરની સાત પુત્રીઓનાં તેમ નંદન ને એના સંબંધનાં કોઈ નામ નથી.

એ નોંધપાત્ર છે કે ગુજરાતી કવિઓએ આરામશીલાકથાની સ્વતંત્ર રચના, કરી હોવા છતાં એમાંના બેએ વર્ધમાનદેશનાનો સંદર્ભ ઉપયોગમાં લીધો છે. તેમાંથી રાજસિંહ માત્ર કથારંભે રાજગૃહીમાં ગુણુશિલક ચૈત્યમાં પધારેલા મહાવીરસ્વામીની વાત કરે છે; સમયપ્રમોદ મગધદેશના રાજગૃહી નગરના ગુણુશિલક ચૈત્યમાં પધારેલા મહાવીર સ્વામીની દેશના સાંભળવા ગયેલા શ્રેણિક રાજનો પ્રસંગ ચોજે છે ને શ્રેણિકના પરિવારમાં અલયકુમાર એ પુત્રનો પણ નામથી નિર્દેશ કરે છે.

મંગલાચારણ

જિનહર્ષના અપવાદે સઘળાં સંસ્કૃત-પ્રાકૃત કથાનકો કોઈ મોટી રચનાની અંતર્ગત દૃષ્ટાંતકથાનક તરીકે આવેલાં છે. સઘળાં ગુજરાતી કથાનકો સ્વતંત્ર રચનાઓ છે. આ સ્વતંત્ર રચનાઓનાં મંગલાચરણ કવિઓએ કઈ રીતે કર્યાં છે તે જોવું રસપ્રદ છે. આમ તો, આ બધા જૈન કવિઓ છે. તેથી કૃતિના મંગલારંભે ધબ્બદેવ તરીકે જૈન તીર્થંકરોનું તેઓ સ્મરણ કરે એ સ્વાભાવિક છે. મોટા ભાગના કવિઓ એમ કરે છે. જિનહર્ષ(સં.) આદિનાથપ્રમુખ સર્વ

જિનેન્દ્રોની, વિનયસમુદ્ર કોઈ નામ વગર જિનરાજ અરિહંતની, સમયપ્રભોદ પાર્શ્વનાથની, પૂંજન્નપિ આદિનાથ, શાંતિનાથ, નેમિનાથ, પાર્શ્વનાથ એ ચાર તીર્થંકરોની તો રાજસિંહ આદિનાથ, શાંતિનાથ, નેમિનાથ, પાર્શ્વનાથ અને મહાવીર એ પાંચ તીર્થંકરોની અંધારાંબે સ્તુતિ કરે છે. આમાંથી જૈન સંપ્રદાયમાં વધારે પ્રભાવક મનાતા તીર્થંકરોનું સૂચન આપણને મળી રહે છે. પાર્શ્વનાથનો સવિશેષ મહિમા છે એ પણ દેખાય છે. મમયપ્રભોદે પાર્શ્વનાથમહિમા વીચિત્ર અને જટાદાર રીતે ગાયો છે.

પૂંજન્નપિ અને રાજસિંહ તીર્થંકરમહિમા ઉપરાંત ગુરુમહિમાને પણ અંધારાંબે વણે છે. પૂંજન્નપિએ પોતાના ગુરુ હંસચંદ્રનો નામથી ઉદ્દેશ્ય કર્યો છે અને “એક જ અક્ષર વંકડું, જે ગુરુ તૂષા દેઈ, અંધારાઈ જિમ દીવડઉ, ફરિફરિ જોતિ કરેઈ” (૩) એવા શબ્દોથી ગુરુશબ્દની અસાધારણ શક્તિનું મનોરમ ચિત્ર આપ્યું છે. આમાં મધ્યકાલીન સંતપરંપરાએ સાધનામાં ગુરુનું જે અતિવાચનું સ્થાન મણેલું તેનો પ્રભાવ, કદાચ, જોઈ શકાય.

રાજસિંહે પંચતીર્થી ને સદ્ગુરુ ઉપરાંત શારદાનું પણ અંધારાંબે સ્મરણ કયું છે, તો રાજકીર્તિ અને જિનહર્ષે (ગુ.) કેવળ સરસ્વતીનું જ સ્મરણ કયું છે. જિનહર્ષે “ચરમ સાચરના નીરનઉ, જિમ ન લહઈ કોઈ પાર, તિમ સરસતિ-ભંડારનઉ નાવઈ પાર અપાર” એમ ઉમળકાથી અને વિસ્તારથી (પાંચ કડી સુધી, સરસ્વતીમહિમા ગાયો છે. જૈન કવિઓમાં અંધરચનામાં કેવળ સરસ્વતીનું ઇષ્ટ દેવતા તરીકે સ્મરણ કરવાની આ પરંપરા પણ ખામ નોંધપાત્ર છે.

કથાપ્રયોજન

આરામશોભાકથાનું પ્રયોજન પરંપરામાં સહેજસાજ પરિવર્તન પામતું રહ્યું છે તે પણ એક નોંધ લેવા જેવી બાબત છે. દેવચંદ્રસૂરિએ મમયકૃત્વના એક બૂષણ જિનભક્તિના મહિમા અર્થે આ કથા પ્રયોજેલી, જેનું અનુસરણ પરંપરામાં વ્યાપક રીતે થયું છે. વિનયચંદ્ર, વિનયસમુદ્ર, સમયપ્રભોદ, રાજસિંહ અને જિનહર્ષે (ગુ.) જિનભક્તિ-જિનપૂજનો મહિમા બનાવવા આ કથા કહે છે. પરંતુ સંઘતિદેહ જિનભક્તિ તથા ગુરુભક્તિ (જિનગુરુ-વૈયાવચ્ચ)ના દૃષ્ટાંત તરીકે આ કથા ચોજી છે, જેનું જિનહર્ષે (સં.) અનુસરણ કયું છે દેવચંદ્ર-સૂરિએ મમયકૃત્વના બૂષણ સમા ભક્તિના બન્ને પ્રકારો - જિનભક્તિ અને ગુરુ-ભક્તિ - માટે જુદીજુદી કથાઓ યોજેલી ત્યારે સંઘતિદેહ આ એક જ કથામાં બન્ને પ્રયોજન સાંકળી લે છે.

ગુજરાતી કવિઓએ કેટલીક વાર પૂજ્યમાહાત્મ્ય વિસ્તારથી ગાયું છે અને પૂજ્યભેદોનો પણ નિર્દેશ કર્યો છે. સમયપ્રમેદ વિવિધ પૂજ્યભેદનાં જુદાંજુદાં ફલ પતાવે છે : જિનવરનાં ગાત્ર લૂછવાથી સો ઉપવાસનું ફળ, પૂજ્ય કરતાં હંદર ઉપવાસનું ફળ, કુસુમ ધરતાં લાખ ઉપવાસનું ફળ અને સ્તુતિ કરતાં અનંત ફળ - તીર્થંકરપદ - મળે છે એમ કહે છે. આમાં અંગપૂજ્ય, અગ્રપૂજ્ય અને લાવપૂજ્યનો ચડિયાતો ક્રમ જોઈ શકાય છે. પરંતુ પૂજ્યભેદને કથાવસ્તુ સાથે જોડે છે તે તો વિનયસમુદ્ર જ. તેઓ દ્રવ્યપૂજ્ય અને લાવપૂજ્યનો ભેદ કરે છે, એમની વચ્ચે સરસવ અને મેરુ જેટલું અંતર છે એમ કહે છે અને માલ્લિકાર્જુની દ્રવ્યપૂજ્ય ને કુલધરકન્યાની લાવપૂજ્ય હતી એમ દર્શાવે છે. આરામશોભાકથા આ રીતે અહીં લાવપૂજ્યના ફલની કથા અને છે.

આ વ્યાપક પરંપરાથી જરા ભિન્ન રીતે શુભવર્ધન અને એમને અનુસરી રાજકીર્તિ(સં.) સમ્યક્ત્વ-સમ્યગ્દર્શન (સમ્યક્ શ્રદ્ધા)ના દૃષ્ટાંત તરીકે જ આ કથા રજૂ કરે છે. એટલે કે સમ્યક્ત્વના ભૂષણરૂપ ભકિતના વિષયમાં એમણે કથાને મર્યાદિત કરી નથી. પૂજ્યઋષિ પણ કેવળ જિનપૂજનનું નહીં, પણ તે ઉપરાંત તપસંયમ, સાધર્મિક વાત્સલ્યનું ફળ નિર્દેશે છે અને દેવશુરધર્મનો મહિમા ગાય છે; તો રાજકીર્તિ(ગુ.) તો કેવળ પુણ્યપ્રભાવની જ વાત કરે છે. કથાનું વિશિષ્ટ પ્રયોજન અહીં ઓગળી જાય છે એમ કહેવું નોઈએ.

વસ્તુરચના

કથાવસ્તુનાં મુખ્ય ઘટકો આખી પરંપરામાં એક સરખા જ છે, પણ કેટલોક વીગતભેદ ને એમાંથી જોવા થતા મુદ્દાઓ વિચારવા જેવા છે. એથી મધ્યકાલીન કથારચનાની પરિપાટી ઉપર થોડો પ્રકાશ પડે તેમ છે.

એક મુદ્દો આરામશોભાને દેવના વરદાનથી મસ્તકે છવાયેલો આરામ (મળીઓ) મળ્યો તેને લગતો નથી. દેવચંદ્રસૂરિ એમ વર્ણવે છે કે સ્વલ્પાશ્રયની સીમમાં કોઈ ઝાડ નહોતું, કેવળ ધાસ થતું હતું. સીમમાં ગાયો ચારતી વિદ્યુત્-પ્રભાને સ્વાભાવિક રીતે જ છાંયો મળતો નથી. છાંયાને અભાવે એ ધાસમાં સૂતેલી હોવાનું કવિ ઉલ્લેખે પણ છે. પોતે ગરમાનો ત્રાસ અનુભવે છે તેથી જ એ સુખપૂર્વક ગાયો ચરાવી શકાય એ માટે નાગદેવ પાસે છાંયો માગે છે અને નાગદેવ એને માથે છવાયેલું રહેતું ઉદ્યાન આપે છે. કેટલાક કવિઓએ ગ્રીષ્મમાં આ ઘટના ભનતી પતાવી એને વધારે સ્વાભાવિકતા અપી છે ને જિનહર્ષ(સં.) તો ગ્રીષ્મના તાપનું વીગતે વર્ણન કયું છે. વિદ્યુત્પ્રભાને જેને કારણે આરામશોભા નામ મળ્યું એ પ્રસંગ સ્વાભાવિક રીતે કથામાં એક મહત્વનો

જિનેન્દ્રોની, વિનયસમુદ્ર કોઈ નામ વગર જિનરાજ અરિહંતની, સમયપ્રમોદ પાર્શ્વનાથની, પૂંજન્નપિ આદિનાથ, શાંતિનાથ, નેમિનાથ, પાર્શ્વનાથ એ ચાર તીર્થંકરોની તો રાજસિંહ આદિનાથ, શાંતિનાથ, નેમિનાથ, પાર્શ્વનાથ અને મહાવીર એ પાંચ તીર્થંકરોની અંધારંભે સ્તુતિ કરે છે. આમાંથી જૈન સંપ્રદાયમાં વધારે પ્રભાવક મનાતા તીર્થંકરોનું સૂચન આપણને મળી રહે છે. પાર્શ્વનાથનો સવિશેષ મહિમા છે એ પણ દેખાય છે. મગધપ્રમોદે પાર્શ્વનાથમહિમા વીગતે અને જટાહાર રીતે ગાયો છે.

પૂંજન્નપિ અને રાજસિંહ તીર્થંકરમહિમા ઉપરાંત ગુરુમહિમાને પણ અંધારંભે વણે છે. પૂંજન્નપિએ પોતાના ગુરુ હંસચંદ્રનો નામથી ઉલ્લેખ કર્યો છે અને “એક જ અક્ષર વંકટું, જે ગુરુ તૂષા દેઈ, અંધરાઈ જિમ દોવડઈ, ફરિફરિ ભેતિ કરેઈ” (૩) એવા શબ્દોથી ગુરુશબ્દનો અસાધારણ શક્તિનું મનોરમ ચિત્ર આપ્યું છે. આમાં મધ્યકાલીન સંતપરંપરાએ સાધનામાં ગુરુનું જે અનિવાર્ય સ્થાન ગણેલું તેનો પ્રભાવ, કદાચ, ભેઈ શકાય.

રાજસિંહે પંચતીર્થ ને સદ્ગુરુ ઉપરાંત શારદાનું પણ અંધારંભે સ્મરણ કર્યું છે, તો રાજકીર્તિ અને જિનહર્ષે (ગુ.) કેવળ સરસ્વતીનું જ સ્મરણ કર્યું છે. જિનહર્ષે “ચરમ સાધરના નીરનઉ, જિમ ન લહઈ કોઈ પાર, તિમ સરસતિ ભંડારનઉ નાવઈ પાર અપાર” એમ ઉમળકાથી અને વિસ્તારથી (પાંચ કડી સુધી, સરસ્વતીમહિમા ગાયો છે. જૈન કવિઓમાં અંબરચનામાં કેવળ સરસ્વતીનું જાહેર દેવતા તરીકે સ્મરણ કરવાની આ પરંપરા પણ ખામ નોંધપાત્ર છે.

કથાપ્રયોજન

આરામશોભાકથાનું પ્રયોજન પરંપરામાં સહેજસાજ પરિવર્તન પામતું રહ્યું છે તે પણ એક નોંધ લેવા જેવી બાબત છે. દેવચંદ્રસૂરિએ મગધકૃત્વના એક બૂધણ જિનભક્તિના મહિમા અર્થે આ કથા પ્રયોજેલી, જેનું અનુસરણ પરંપરામાં વ્યાપક રીતે થયું છે. વિનયચંદ્ર, વિનયસમુદ્ર, સમયપ્રમોદ, રાજસિંહ અને જિનહર્ષે (ગુ.) જિનભક્તિ-જિનપૂજનો મહિમા બતાવવા આ કથા કહે છે. પરંતુ સંઘતિલોકે જિનભક્તિ તથા ગુરુભક્તિ (જિનગુરુવૈયાવચ્ચ)ના દૃષ્ટાંત તરીકે આ કથા યોજી છે, જેનું જિનહર્ષે (સં.) અનુસરણ કર્યું છે. દેવચંદ્ર-સૂરિએ સ્વપ્રકૃતના બૂધણ સમી ભક્તિના બન્ને પ્રકારો - જિનભક્તિ અને ગુરુ-ભક્તિ - માટે જુદીજુદી કથાઓ યોજેલી ત્યારે સંઘતિલોકે આ એક જ કથામાં બન્ને પ્રયોજન સાંકળી લે છે.

ગુજરાતી કવિઓએ કેટલીક વાર પૂજનમાહાત્મ્ય વિસ્તારથી ગાયું છે અને પૂજનભેદોનો પણ નિર્દેશ કર્યો છે. સમયપ્રમોદ વિવિધ પૂજનભેદનાં જુદાંજુદાં ફલ જતાવે છે : જિનવરનાં ગાત્ર લૂછવાથી સો ઉપવાસનું ફળ, પૂજન કરતાં હમ્બર ઉપવાસનું ફળ, કુસુમ ધરતાં લાખ ઉપવાસનું ફળ અને સ્તુતિ કરતાં અનંત ફળ - તીર્થ-કરપદ - મળે છે એમ કહે છે. આમાં અંગપૂજન, અગ્રપૂજન અને ભાવપૂજનો ચડિયાતો ક્રમ જોઈ શકાય છે. પરંતુ પૂજનભેદને કથાવસ્તુ સાથે જોડે છે તે તો વિનયસમુદ્ર જ. તેઓ દ્રવ્યપૂજન અને ભાવપૂજનો ભેદ કરે છે, એમની વચ્ચે સરસવ અને મેરુ જોટલું અંતર છે એમ કહે છે અને માલ્લિકાર્જુની દ્રવ્યપૂજન ને કુલધરકન્યાની ભાવપૂજન હતી એમ દર્શાવે છે. આરામશોભાકથા આ રીતે અહીં ભાવપૂજના ફલની કથા બને છે.

આ વ્યાપક પરંપરાથી જરા ભિન્ન રીતે શુભવર્ધન અને એમને અનુસરી રાજકીર્તિ(સં.) સમ્યક્ત્વ-સમ્યગ્દર્શન (સમ્યક્ શ્રદ્ધા)ના દૃષ્ટાંત તરીકે જ આ કથા રજૂ કરે છે. એટલે કે સમ્યક્ત્વના ભૂષણરૂપ ભક્તિના વિષયમાં એમણે કથાને મર્યાદિત કરી નથી. પૂજનશ્રુતિ પણ કેવળ જિનપૂજનનું નહીં, પણ તે ઉપરાંત તપસંયમ, સાધર્મિક વાતસહ્યનું ફળ નિર્દેશે છે અને દેવગુરુધર્મનો મહિમા ગાય છે; તો રાજકીર્તિ(ગુ.) તો કેવળ પુણ્યપ્રભાવની જ વાત કરે છે. કથાનું વિશિષ્ટ પ્રયોજન અહીં ઓગળી જાય છે એમ કહેવું જોઈએ.

વસ્તુરચના

કથાવસ્તુનાં મુખ્ય ઘટકો આખી પરંપરામાં એક સરખા જ છે, પણ કેટલોક વીગતભેદ ને એમાંથી ઊભા થતા મુદ્દાઓ વિચારવા જેવા છે. એથી મધ્યકાલીન કથારચનાની પરિપાટી ઉપર થોડો પ્રકાશ પડે તેમ છે.

એક મુદ્દો આરામશોભાને દેવના વરદાનથી મસ્તકે છવાયેલો આરામ (બગીચો) મળ્યો તેને લગતો નથી. દેવચંદ્રસૂરિ એમ વર્ણવે છે કે સ્થલાશ્રયની સીમમાં કોઈ ઝાડ નહોતું, કેવળ ધાસ થતું હતું. સીમમાં ગાયો ચારતી વિદ્યુત-પ્રભાને સ્વાભાવિક રીતે જ છાંયો મળતો નથી. છાંયાને અભાવે એ ધાસમાં સૂતેલી હોવાનું કવિ ઉલ્લેખે પણ છે. પોતે ગરમીનો ત્રાસ અનુભવે છે તેથી જ એ સુખપૂર્વક ગાયો ચરાવી શકાય એ માટે નાગદેવ પાસે છાંયો માગે છે અને નાગદેવ એને માથે છવાયેલું રહેતું ઉદ્યાન આપે છે. કેટલાક કવિઓએ ગ્રીષ્મમાં આ ઘટના જનતી જતાવી એને વધારે સ્વાભાવિકતા અપી છે ને જિનહર્ષ- (સં.) તો ગ્રીષ્મના તાપનું વીગતે વર્ણન કયું છે. વિદ્યુતપ્રભાને જેને કારણે આરામશોભા નામ મળ્યું એ પ્રસંગ સ્વાભાવિક રીતે કથામાં એક મહત્વનો

પ્રસંગ ગણાય, પણ નવાઈની વાત છે કે જ્યાં કવિઓએ પ્રસંગની કડીઓ પૂરી સ્પષ્ટતાથી જતાવવાની કાળજી લીધી નથી. કોઈ કવિ સ્થલાશ્રય વિશે કશું જ કહેતા નથી અને પછીથી વિદ્યુતપ્રભાને ખડમાં સૂતેલી જતાવે છે, તો કોઈ કવિ સ્થલાશ્રય વૃક્ષ વિનાનો કે માત્ર ઘાસવાળો પ્રદેશ છે એમ કહે છે પણ પછી વિદ્યુતપ્રભા કેવે સ્થાને સૂતેલી હતી તે કહેતા નથી. કોઈ વન માત્રવાનો હેતુ સ્ફુટ કરતા નથી. જેમકે રાજકીર્તિ(ગુ.) આરંભે સ્થલાશ્રયની સીમમાં વૃક્ષ નથી, એમ કહે છે, પણ પછી આ વિશે કશી વાત આવતી નથી અને વિદ્યુતપ્રભા વન શા માટે માટે છે એ પણ જતાવ્યું નથી - સુરનરપન્નપ્રને જે પ્રિય હોય છે તે વન મને આપો એટલું જ એ કહે છે । કોઈ કવિએ પરસ્પર વિરોધી ગણાય એવા ઉદ્દેશો પણ કરેલા છે. વિનયચંદ્ર આ પ્રદેશને ઘાસ પણ નથી થતું એવા જીવસેત્ર તરીકે વર્ણવે છે. વિદ્યુતપ્રભાને સૂતેલી પણ એ ઘાસ વચ્ચેની ભૂમિમાં જતાવે છે, પણ એને વિવિધ પ્રકારના જાંબનવાળો પ્રદેશ તો કહે છે । ઘાસ ન હોય તો ગાયો ચરે શું ? શુભવર્ધન અને એને અનુસરી રાજકીર્તિ(સં.) પ્રદેશ કેવો છે તે પહેલાં કહેતા નથી, પછી વિદ્યુતપ્રભાને સરસ જાંબવાળા વૃક્ષ નીચે સૂતેલી જતાવે છે તે વળી ગરમીના ત્રાસથી જયવાતું દેવ પાસે માગતી પણ જતાવે છે, આ તો તદ્દન ઉધાડો વિરોધ થયો. વિનયસમુદ્રે પણ આવું જ કહ્યું છે. એ આ સ્થળને સરોવરવાડીવાળું કહે છે, વિદ્યુતપ્રભાને તરુવરને જાંચે સૂતેલી તે પછી દેવ પાસે અવિચલ જાંબા માગતી જતાવી છે. ગરમીના ત્રાસથી વાત અલખત નથી કરી. કયા પરિચિત હોય ત્યારે કવિઓ કેટલુંક ગૃહીત કરીને ચાલે એવી મધ્યક્ષાલીન પરિપાટી જોવા મળે છે ખરી, પણ આવાં પરસ્પર-વિરોધી વર્ણનોનો ખુલાસો કરવો મુશ્કેલ છે.

ખીજે એક મુદ્દો આરામશીલાની ઉંમરને સ્પર્શતો છે. જિતશત્રુને એ મળી ત્યારે એની ઉંમર કેટલી ? એ આઠ વરસની થઈ ત્યારે એની માતા મૃત્યુ પામી. પછી થોડા સમયમાં એને અપરમાતા આવી. સંસ્કૃત-પ્રાકૃત કૃતિઓના ઘણાખરા કર્તાઓએ આ પ્રમાણે દુઃખપૂર્વક એણે બાર વર્ષ વીતાવ્યાં એમ કહ્યું છે. આનો અર્થ શો કરવો - માતાના મૃત્યુ પછીનાં તે અપરમાતા આગમન પછીનાં દુઃખ-ભાર્યાં બાર વર્ષ ? તો જિતશત્રુને એ મળી ત્યારે એની ઉંમર ૮+૧૨=૨૦ વર્ષ થાય. કે પછી આમ દુઃખ વેકતાં એ બાર વર્ષની ઉંમરે પહોંચી ? એમ લાગે છે કે વાક્યરચનાને સંક્ષિપ્ત જ ગણવી જોઈએ. જેમકે પછીથી રાજકીર્તિ(ગુ.) દુઃખ ભાર્યાં બાર વર્ષના ઉદ્દેશની સાથે જ એ બાર વર્ષની ઉંમરે પહોંચી એમ કહે છે, તો શુભવર્ધન-રાજકીર્તિ(સં.) અને ઘણાખરા ગુજરાતી કવિઓએ સ્પષ્ટ રીતે એ બાર વરસની થઈ એમ જ કહ્યું છે. માત્ર સમયપ્રમાદ અને

રાજસિંહ એ બે કવિઓએ દુઃખભર્યાં વર્ષોનો કે ઉંમરનો ઉલ્લેખ કર્યો નથી. એ સમયની સામાજિક સ્થિતિ વિચારતાં ખાર વર્ષની ઉંમર થઈ એ જ સ્વાભાવિક ગણાય. એ નોંધપાત્ર છે કે રાજકીર્તિ(ગુ.)એ અપરમાને પણ એની પુત્રી ખાર વરસની થઈ ત્યારે એના લગ્નની ચિંતા કરતી બતાવી છે.

વસ્તુઘટનાનો એક નાનકડો મુદ્દો નાગદેવતાને વિદ્યુત્પ્રભાનો આશ્રય કેમ લેવો પડે છે એ વિશેનો છે. એનામાં દેવત્વ છે એ તો સ્પષ્ટ છે, કેમકે એ વિદ્યુત્પ્રભાને વન આપવા જેવાં ઘણાં અલૌકિક કાર્યો કરી શકે છે. પરંતુ ખીજ બાજુથી એ પોતાની બળતે ગારુડીઓથી બચાવી શકતા નથી. આ બાબતમાં બે ખુલાસા મળે છે. દેવચંદ્રસૂરિ અને તેને અનુસરી સંઘતિલક, જિનહર્ષ(સં.) તથા પૂંબજ્ઞપિ નાગના શરીરમાં અધિષ્ઠિત હોવાથી આ દેવ ગારુડમંત્રદેવતાની આણુ લોપી શકે તેમ નથી એમ આલેખે છે, તો વિનયચંદ્ર, જિનહર્ષ(ગુ.) વગેરે દેવ નાગકુમારના દેહમાં અધિષ્ઠિત છે એ વાતને મહત્ત્વ આપતા નથી અને દેવશક્તિથી મંત્રશક્તિ ચડિયાતી છે એમ કહે છે. રાજકીર્તિ(ગુ.), સમય-પ્રમોદ અને રાજસિંહમાં આ નિરૂપણ થોડું સંદિગ્ધ રહે છે કેમકે નાગકુમારના દેહમાં દેવ અધિષ્ઠિત છે તે વાતની સાથે મંત્રશક્તિની વાતને તેમણે સ્ફુટ રીતે જોડી નથી. તો શુભવર્ધન, રાજકીર્તિ(સં.) તથા વિનયસમુદ્ર આ મુદ્દાનો ઉલ્લેખ જ કરતા નથી, એટલે કે નાગદેવતાને વિદ્યુત્પ્રભાનું શરણું કેમ લેવું પડે છે એ પ્રશ્ન એમને મૂંઝવતો જ નથી. આ સાથે જ એ નોંધી શકાય કે આ કવિઓ ગારુડિકા શાનાથી સજ્જ થઈને આવે છે તે વિશે પણ એકસરખા વાત કરતા નથી. મંત્રશક્તિની વાત કરે છે તે દેવચંદ્રસૂરિ પણ ગારુડિકાને જડીણદ્વી લઈને જ આવતા બતાવે છે, તો જિનહર્ષ(સં.) એમને સૂળી લઈને આવતા બતાવે છે. રાજસિંહ ગારુડિકાને હાથમાં નાગદમની લઈને આવતા વર્ણવે છે તે પણ આવું જ કશુંક સાધન જણાય છે. સમયપ્રમોદ અને પૂંબજ્ઞપિ જડીની સાથે મંત્રનો નિર્દેશ કરે છે, પરંતુ એક માત્ર વિનયચંદ્ર એમને જંગલી (સર્પમંત્ર ?) બોલતા આવતા વર્ણવે છે. શુભવર્ધન અને રાજકીર્તિ(સં.)એ મંત્રશક્તિની વાત નથી કરી, તેમ ગારુડિકા કઈ રીતે સજ્જ થઈને આવ્યા છે તે પણ કહ્યું નથી. મધ્યકાલીન સાહિત્યપરંપરામાં વીગતોની ચોકસાઈની અપેક્ષા ઓછી હતી તે આ નાનકડા મુદ્દાની ચર્ચા પરથી દેખાઈ આવે છે.

વિદ્યુત્પ્રભાની સાથે વનને ચાલતું જોઈ એના વિશે દેવતા હોવાનો ભ્રમ થાય. અને પછી કેટલીક નિશાનીઓથી એ દેવતા નથી પણ માનુષી સ્ત્રી છે એમ

નક્કી કરવામાં આવે એ થોડીક પ્રાકૃત-સંસ્કૃત કૃતિઓમાં જ જોવા મળે છે. ગુજરાતી કવિઓએ તો આ વીગતનો સાલ લીધો જ નથી. જે ત્રણ પ્રાકૃત-સંસ્કૃતના કવિઓ આ વીગત મૂકે છે તેમાંથી દેવચંદ્રસુરિ બાલાએ આંખો યોળા તેથી, સંઘતિલક્ષ્મી એની આંખને પલકારા છે તેથી, અને જિનહર્ષ એની આંખને પલકારા છે ને એના પગ જમીનને અડકે છે તેથી એ દેવતા ન હોવાનો નિશ્ચય થતો જતાવે છે. શુભવર્ધન આ કન્યા પાતાલનુદરી છે, દેવી છે, લક્ષ્મી છે કે ખેચરી છે એવા સંશયો સાથે એ માનુષી હોવાનો રાજ્યને નિશ્ચય કરતો જતાવે છે પણ એ માટે એમણે કશાં કારણો નોંધ્યાં નથી.

જિતશત્રુ કાલવિલંબ સહી શકે તેમ ન હોવાથી વિદ્યુતપ્રભા સાથે ગાંધર્વ-વિવાહ કરે છે એવું લગભગ બધી પ્રાકૃત-સંસ્કૃત કૃતિઓના કર્તા વણુવે છે. વિનયચંદ્રે આવું સ્પષ્ટ કહ્યું નથી, પરંતુ રાજ્યે વિદ્યુતપ્રભાને પત્ની તરીકે પ્રાપ્ત કરી લીધી એવું એક જ વાક્યમાં કહ્યું છે તેમાં એવો જ અર્થ અભિપ્રેત જણાય છે. ગુજરાતીમાં રાજસિંહ અને જિનહર્ષ એ બે કવિઓ જ સ્પષ્ટ રીતે ગાંધર્વવિવાહની વાત કરે છે. સમયપ્રમેદે એ રાખ નથી વાપર્યો, પણ તરત લગ્ન થઈ જતાં જતાવ્યાં છે. રાજકીર્તિ, વિનયસમુદ્ર અને પૂજ્યઋષિએ આ પરંપરાથી જુદા પડી, પરંપરાનત લગ્નવિધિ થતી જતાવી છે. એટલે કે ગાંધર્વવિવાહની વાત એ સ્પષ્ટપણે છોડી દે છે. અહીં એ નોંધવું જોઈએ કે ગાંધર્વવિવાહ એ કેવળ પ્રેમલગ્નનો પ્રકાર છે, એમાં સ્વજનોની સંમતિ પણ અપેક્ષિત નથી ને તેથી કોઈ વિધિ થતી નથી, ત્યારે અહીં વિદ્યુતપ્રભાના પિતાની સંમતિ લેવામાં આવી છે ને વિદ્યુતપ્રભાએ રાજ્ય પ્રત્યે ખરેખર કોઈ અનુરાગ પ્રકટ કર્યો નથી. ગાંધર્વવિવાહનો અર્થ અહીં મર્યાદિત થઈ ગયો છે ને ગુજરાતી કવિઓને તો લગ્નસમારંભ વિના પણ ગોઠયું નથી, એને બદલાતી સામાજિક સ્થિતિના સંકેત તરીકે જોઈ શકાય.

અપરમાતા આરામશોભાને મારવા માટે વિષપ્રયોગ ત્રણ વાર કરે છે એવું નિરૂપણ લગભગ સમગ્ર પરંપરામાં મળે છે. એમાં બે કવિઓ જુદા પડે છે. વિનયચંદ્રે બે જ પ્રયત્નો જતાવે છે અને બીજી વેળા જ પિતા પુત્રને પ્રસૂતિ માટે લઈને આવે છે. રાજકીર્તિ(જુ.) બે પ્રયત્નો પછી સગર્ભાવસ્થાના સમાચાર મળતાં પિતા આવરોગવરો કરે છે એમ વણુવે છે ને પછી પિતા આરામ-શોભાને લઈને આવે પણ છે, પણ ત્રીજી વિષપ્રયોગની વાત નથી કરતા. પરંપરામાં મોટે ભાગે આ ત્રણ પ્રયત્નોમાં લાડુ, કીણી અને માંડા એ ત્રણ મીઠાઈઓનો ઉલ્લેખ થયો છે. સ્વાભાવિક રીતે જ વિનયચંદ્રે અને રાજકીર્તિ

(શુ.)માં ત્રીજી મીઠાઈનો ઉલ્લેખ નથી. ત્રીજી મીઠાઈમાં સમયપ્રમેદ પકવાન, પૂંજઋષિ દેવર, રાજસિંહ મીઠાઈ અને શુભવર્ધન તથા જિનહર્ષ(સં.) કંઈક ખાવાનું એવો ઉલ્લેખ કરે છે. એકમાત્ર રાજકીર્તિ(સં.) એવા કવિ છે જે ત્રણ વાર લાકુનો જ ઉલ્લેખ કરે છે. લુપ્ત થતાં મીઠાઈનામોનું આમાં સૂચન હોઈ શકે.

રાજ મીઠાઈ ચંદ્રારપક્ષીને બતાવીને - એની પાસે પરીક્ષા કરાવીને પછી ખાય છે એવું નિરૂપણ દેવચંદ્રસૂરિ અને વિનયચંદ્ર જ કરે છે. પછીની સંસ્કૃત-પ્રાકૃત કે ગુજરાતી પરંપરામાં એ વાત આવતી નથી. ચંદ્રારપક્ષી વિશેનો કવિસમય-લોકસમય અપરિચિત થઈ ગયોનો સંભવ એ બતાવે છે.

લગભગ આખી પરંપરામાં આ પ્રસંગોએ પુત્રીને ઘેર સ્થળ જવાની વાત સમાન રીતે આલેખાયેલી છે. પહેલી વાર અગ્નિશર્મા આરામશોભાને ત્યાં જાય છે ત્યારે રાજને વિનંતી કરે છે કે માતાને મળવા આરામશોભાને મોકલો. રાજ એમ કહીને ઇનકાર કરે છે કે રાજરાણી સૂર્યને પણ ન દેખે. ત્રીજી વાર જાય છે ત્યારે આરામશોભાની સગર્ભાવસ્થાનો પ્રસંગ હોય છે તેથી પ્રસૂતિ અર્થે એને પિયર મોકલવા રાજને એ વિનંતી કરે છે. રાજ ઉત્તર આપે છે કે એ ન બને. જેટલાક કવિઓમાં અહીં રાજરાણીની પ્રસૂતિ પિયરમાં ન થાય એવો સ્પષ્ટ નિર્દેશ મળે છે. જ્યાં એવો સ્પષ્ટ નિર્દેશ નથી ત્યાં પણ એમ અભિપ્રેત હોવાનું માની શકાય. પરંતુ ત્રણ કવિઓ આ વ્યાપક પરંપરાથી જુદા પડે છે. પહેલી વાર અગ્નિશર્મા પુત્રીને મોકલવા કહે છે ત્યારે વિનયચંદ્ર રાજ પાસે રાજરાણી સૂર્યને પણ ન દેખે એવો ઉત્તર નથી અપાવતા, પરંતુ એને એમ કહેતા બતાવે છે કે અત્યારે ઉનાળો ચાલે છે એટલે નહીં, વર્ષાઋતુમાં મોકલીશું. પણ આ વિનયચંદ્ર પ્રસૂતિ અર્થે આરામશોભાને પિયર મોકલવાની વાત આવે છે ત્યારે લોકાચારથી જુદા એવા રાજચારનો રાજ પાસે ઉલ્લેખ કરાવે જ છે. રાજકીર્તિ(શુ.) અને વિનયસમુદ્ર એ બે કવિઓ આ રાજકીર્તિનો એકેય પ્રસંગ નિર્દેશ કરતા નથી. એ બંને અગ્નિશર્મા પહેલી વાર જાય છે ત્યારે પુત્રીને તેડવાની વાત મૂકતા જ નથી. પ્રસૂતિપ્રસંગે રાજકીર્તિ રાજને કશા કારણ વિના ના પાડતો બતાવે છે, ત્યારે વિનયસમુદ્ર રાજને એવું કારણ રજૂ કરતો બતાવે છે કે મારે ત્યાં આ પહેલો પુત્રજન્મનો પ્રસંગ છે, તેથી રાણીને કેમ મોકલું? આખી પ્રસંગઘટનાને રાજકીર્તિની વાત એક પ્રયોજન પૂરું પાડે છે, એનો આ કવિઓએ કેમ ઉપયોગ નથી કર્યો એ નવાઈભર્યું છે.

આ કૃતિમાં એક મહત્ત્વનો પ્રસંગ તે આરામશોભાને સ્થાને પોતાની પુત્રીને મૂકવાનું કપટ અપરમાતા રચે છે તે છે. મોટા લાગના કવિઓ આ ઘટનાને

આમ વર્ણવે છે : માતાએ ધરના વાડામાં ફૂલો ખોદાવ્યો, પોતાની પુત્રીને ભોંયરામાં છુપાવી, પછી આરામશોભાને જ્યારે ફૂવામાં નાખી દીધી ત્યારે પોતાની પુત્રીને પ્રસૂતિકાવેશ પહેરાવી એને સ્થાને પલંગમાં સુવડાવી દીધી. આમાં થોડો વીચતરેર પણ મળે છે. કોઈ કવિ ભોંયરાનો નિર્દેશ કરતા નથી, જેમકે રાજકીર્તિ (સં. તથા ગુ.); તો કોઈ કવિ ફૂવામાં ભોંયડું બતાવ્યાનું પણ કહે છે, જેમકે સંઘતિલક. અપરમાની પુત્રી દેખાવમાં આરામશોભાને મળતી હોય (પરંપરામાં આવેા ઉલ્લેખ કેટલેક ઠેકાણે મળે છે) તો એને આરામશોભાને સ્થાને મૂકવાની સગવડ થાય છે, પરંતુ પુત્રીને લોકોની નજરમાંથી દૂર કરી છુપાવવાનું શક્ય કેમ બને, એક સ્ત્રીને સ્થાને બીજી સ્ત્રી મૂકતાં લોકોને શંકા ન થાય તેવી સ્થિતિ કેમ ઊભી કરી શકાય આ વિશે કવિઓએ વિચાર કર્યો નથી. મધ્યકાલીન કથાની અવાસ્તવિકતા એમ ને એમ રહી છે. માત્ર બે કવિએ આ ઘટનાને કંઈક સ્વીકાર્યું બતાવતાં કારણો પૂરાં પાડ્યાં છે. વિનયચંદ્રે પાછળથી અપરમાને એમ વિચારતી બતાવી છે કે મેં પુત્રી મરી ગઈ છે એમ જાણી એને ભોંયરામાં છુપાવી રાખી તે સારું કયું. પુત્રી મરી ગઈ હોય તો લોકો સ્વાભાવિક રીતે એ વિશે પૂછા ન કરે. વિનયસમુદ્રે આ વાતનો લાલ લીધો નથી પણ બીજી રીતે ઘટનાને પ્રતીતિકર બતાવવાનો પ્રયત્ન કર્યો છે. એમણે પહેલાં પુત્રીને ક્યાં રાખી તે સ્પષ્ટતાથી બતાવ્યું નથી, પરંતુ પછી આરામશોભાને અપરમા ફૂવામાં નાખે છે તેમાંથી જ એની પુત્રીને બહાર કઢાતી હોવાનું વર્ણવ્યું છે - લોકોની નજરે જાણે આરામશોભાને જ બહાર કાઢવામાં આવી! એનો અર્થ એ થાય કે અપરમાએ ફૂવામાં જ ભોંયડું કરાવી પુત્રીને રાખી છે. આ ઘટનામાં અગ્નિશર્માની ભૂમિકા શી રહી એ વિશે લગભગ આખી પરંપરા ચૂપ છે. માત્ર વિનયસમુદ્રમાં અગ્નિશર્મા પુત્રી વિશે કંઈ પૂછવા બધ છે ને અપરમા એને ચૂપ કરી દે છે એવું નિરૂપણ આવે છે. એટલે કે અગ્નિશર્મા આ કાવતરામાં ભાગીદાર નથી, પણ સાથે સાથે એને પ્રશ્ન તો થાય છે જ, જે સ્વાભાવિક છે. પૂર્વજ્ઞપિ પણ આ કપટ માતાપુત્રી બે જ જાણે છે એવું આલેખે છે, પણ એમણે અગ્નિશર્માને કંઈ પ્રશ્ન થતો હોય એવો ઉલ્લેખ કર્યો નથી. એ નોંધપાત્ર છે કે ઘટનાને થોડીક પ્રતીતિકર બતાવવાની કોશિશ થયા પછી પણ અન્ય કવિઓએ એનો લાભ લીધો નથી. એ પરથી એમ સમજાય કે મધ્યકાલીન સાહિત્યમાં અસ્તવિકતાના આદ્ય મંત્રોનું અવલ નહોતું.

આરામશોભા નામદેવની ફૂવાથી પોતાના પુત્રને રમાડવા બધ છે અને રાખતે હાથે ઝડપાય છે એ ઘટનાની વીચતોમાં પણ પરંપરામાં થોડો ફરક જોવા મળે છે. મોટે ભાગે એવું નિરૂપણ મળે છે કે આરામશોભા કુલ ચાર વખત બધ

છે, તેમાં છેલ્લી બે રાત રાજ છુપાઈને ઊભો રહે છે. એક રાતે વિચાર કરતો રહે છે ત્યાં આરામશોભા જતી રહે છે. છેલ્લી રાતે એ આરામશોભાને રોકે છે. કોઈ કવિએ ચોથી રાતે જ રાજને છુપાઈને ઊભો રહેતો ખતાવ્યો છે, જેમકે સંઘતિલક અને જિનહર્ષ(સં.); તો કોઈ કવિએ ખીજી જ રાતે એને છુપાઈને ઊભો રહેતો ને આરામશોભાને રોકતો ખતાવ્યો છે, જેમકે વિનયચંદ્ર અને વિનયસમુદ્ર. વિનયચંદ્ર તો આ માટે કારણ પણ પૂરું પાડે છે - રાજને માટે એક દિવસ તે એક વર્ષ જેવો જની ગયો. એટલે કે રાજમાં અપાર અધીરાઈ આવી ગઈ. જિનહર્ષ(ગુ.)માં નિરૂપણ અરૂપ છે પણ ત્રણથી વધારે વાર આરામશોભા પુત્રને જોવા ગઈ હોય એમ ઘટાવી શકાય તેમ નથી. ખીજી વાર એ આવી ત્યારે રાજ છુપાઈને રહ્યો હતો કે કેમ તે પણ અરૂપ છે.

અપરમાતા અને એની પુત્રીનું કપટકર્મ જાણવા મળતાં રાજ એમને શિક્ષા કરવા પ્રવૃત્ત થાય છે અને આરામશોભાની વિનંતીથી એમાંથી રોકાય છે એવું પરંપરામાં વ્યાપક રીતે આલેખાયેલું છે. શિક્ષાની વીગતમાં અલીંતલી થોડો ફરક મળે છે તે મહત્વનો નથી પણ એક વીગતફેર નોંધપાત્ર છે. દેવચંદ્રસૂરિ એમ કહે છે કે આરામશોભાએ જાહેનને પોતાની પાસે જ રાખી, તો વિનયચંદ્ર એમ વર્ણવે છે કે એને સ્થલાશ્રયે મોકલી આપવામાં આવી. ખીજી કવિ-ઓમાં આ હકીકતની કશી રૂપરૂતા નથી. પણ વધારે નોંધપાત્ર ફરક તો એ છે કે રાજકીર્તિ(સં.)માં શારીરિક શિક્ષામાંથી તો બ્રાહ્મણ-બ્રાહ્મણી અને સાવકી જાહેનને બચાવવામાં આવે છે, પરંતુ સાવકી જાહેનને ઘરમાંથી અને બ્રાહ્મણ-બ્રાહ્મણીને દેશમાંથી કાઢી મૂકવામાં આવે છે. પૂંજઋષિએ પણ બ્રાહ્મણ-બ્રાહ્મણીને દેશવટો આપવામાં આવે છે એમ આલેખ્યું છે. સાવકી જાહેન વિશે એવું કહેવામાં આવ્યું નથી, પણ એમ અલિપ્ત હોય એવો સંભવ ખરો. આરામશોભાની ઉપકારભાવના અને દયાવૃત્તિનો મહિમા આમાં ઓછો થઈ જાય છે.

આરામશોભાના કુલધરકન્યા તરીકેના પૂર્વજવૃત્તાંતમાં પ્રસંગઘટનાના મહત્વના ફેરફારો નથી. છતાં બેત્રણ સુદાઓ નોંધી શકાય. એક સુદો નંદનને આપવાના ઘનનો છે. દેવચંદ્રસૂરિના કથાનકમાં કુલધર નંદનને એમ કહે છે કે તારું ઘન હું તને મોકલી આપીશ, પણ એ ઘન મોકલવાનો પછી કોઈ પ્રસંગ આવતો નથી. જિનહર્ષ(સં.), શુભવર્ધન, રાજકીર્તિ(સં.) વગેરે આ પ્રસંગ-નિરૂપણને અનુસરે છે. સંઘતિલકની કથામાં કુલધર પહેલાં મૂલદ્રવ્ય આપીને પુત્રીને તારી સાથે મોકલીશ એમ કહે છે, પરંતુ નંદન પત્નીને લઈને જવા નીકળે છે ત્યારે દ્રવ્ય પછીથી તારે જામ મોકલીશ એમ કહે છે એટલો ફરક છે. સંસ્કૃત-પ્રાકૃત કથાઓની આ પરંપરામાં એક માત્ર વિનયચંદ્ર જુદા પડે

છે. તેઓ કુલધરને પહેલેથી એમ વિચારતા બતાવે છે કે આ ખરીબ પરદેશીને યુત્રી પરણાવવાથી કશો લાગભાગ નહીં આપવો પડે. દ્રવ્ય આપવાની કંઈ વાત પણ પછી આવતી નથી અને નંદન પોતાની પત્નીને તજવાનો વિચાર કરે છે ત્યારે એને એવી ફરિયાદ કરતો પણ બતાવ્યો છે કે આને એના બાપે કશું શ્રોધન પણ આપ્યું નથી. ગુજરાતી કૃતિઓના કવિઓમાંથી ઘણાએ ધન વિશેનો આ મુદ્દો જ ઉઠાવી દીધો છે. માત્ર વિનયસમુદ્રે કુલધર અને નંદન વચ્ચે સંવાદ ગોઠવ્યો છે, જેમાં કુલધર નંદનનું ખર્ચ ચલાવવાની ખાતરી આપે છે, પરંતુ પછીથી ખર્ચ મોકલવાની કોઈ વાત આવતી નથી. રાજસિંહ પરંપરાથી જુદું જ નિરૂપણ કરે છે. એમાં કુલધર નંદનને કહે છે કે હું તને મૂલદ્રવ્ય આપીશ, એનાથી તું વેપાર કરજે, એટલું જ નહીં પછીથી નીકળતી વખતે એને ધન આપે પણ છે, જે નંદન હાથમાં લેતો નથી. જોઈ શકાય છે કે વિનયચંદ્ર અને વિનયસમુદ્રમાં નંદનમાં ખરીબીને કારણે આવેલી ક્ષુદ્રતા અને લોભને ઉઠાવ મળે છે, ત્યારે રાજસિંહમાં એના અભિમાની સ્વભાવને ઉઠાવ મળે છે. બીજા કવિઓએ આ મુદ્દાનો કશો લાભ ઉઠાવ્યો નથી એમ જ કહેવાય.

પતિથી તરછોડાયેલી કુલધરકન્યા અગ્નિપ્રવેશ કરવા તૈયાર થાય એવું માત્ર પૂંનઋષિ જ વર્ણવે છે. પોતાનો પતિ આદ્યો ગયો છે, એવું કુલધર-કન્યા માણિભદ્રે કહેતી હોય એવું માત્ર વિનયચંદ્ર અને પૂંનઋષિમાં જ છે, અન્યત્ર એ પોતાને સાયબાષ્ટ થયેલી ને જૂલી પડેલી કહે છે. વિનયચંદ્ર અને પૂંનઋષિમાં પતિના અનુચિત કર્મનું ઇન્તિ યાય છે. માણિભદ્રે કરાવેલા જિનલવનનો જગીચો રાગએ આપેલો હતો અને તેથી રાગને શો જવાબ આપેલો એની એને ચિંતા થાય છે એવું નિરૂપણ સંસ્કૃત-પ્રાકૃત પરંપરામાં છેક શૂલવર્ધન રાજકીર્તિમાં જોવા મળે છે, જેનું અનુસરણ સમયપ્રમોદથી શરૂ કરીને અષ્ટા ગુજરાતી કવિઓએ કરેલું છે.

પ્રસંગધટનાની આ તુલનાત્મક ચર્ચા એમ બતાવે છે કે એમાં ચોક્કસ સભાન દૃષ્ટિથી થયેલા હોય એવા ફેરફારો ઓછા જોવા મળે છે અને સ્વાભાવિક, વાસ્તવિક, તાર્કિક વસ્તુરચનાનો પ્રયત્ન કોઈ કવિએ સુસંગત રીતે કર્યો હોય એવું તો કહી શકાય એમ જ નથી. મધ્યકાલીન કથાઓ પાસે આ જાતની અપેક્ષાઓ નહોતી એટલું જ આ પરથી સિદ્ધ થાય છે.

પ્રસંગનિરૂપણ

આ કૃતિઓનાં પ્રસંગનિરૂપણોને સરખાવતાં એક વિલક્ષણ તારણ નીકળે છે. એક બાબુદી પ્રસંગમાં કથારસને પૌષક વિસ્તરણ-ઉમેરણનું વલણ દેખાય છે,

તો ખીજી તરફથી ઉલટક-અધર પ્રસંગકથન થતું હોય એવા દાખલાઓ પણ જોડે છે, અને એક જ કવિમાં કથાના જુદાજુદા અંશોમાં આવાં લિન્ન વધણી જોવા મળે છે. તો વળી એક કવિ જ્યાં વિસ્તાર કરે ત્યાં ખીજે સંક્ષેપ કરે અને એક સંક્ષેપ કરે ત્યાં ખીજે વિસ્તાર કરે એવું પણ બને છે. આ પરથી સમજાય છે કે કવિઓએ કથાકથનાદિમાં પોતાની પ્રકૃતિ અનુસાર રસ લીધો છે તે પરંપરાને આગળ ચલાવી છે, તેમ કથા બાણીતી હોવાની પરિસ્થિતિને લાભ ઉઠાવી એમણે કથાપ્રસંગની યોગ્ય માવજત કરવાનું ટાળ્યું પણ છે. સંસ્કૃત-પ્રાકૃત કથાઓ ઘણી ખરી તો કોઈ લાંબી રચનાના લાગ રૂપે દૃષ્ટાંત તરીકે આવેલી કથાઓ છે, પણ ગુજરાતી કૃતિઓ તો સ્વતંત્ર રચનાઓ છે. એમાં વિસ્તાર અવશ્ય થયો છે, પરંતુ પરંપરાનો ભરપૂર લાભ લઈને રચાયેલી કોઈ સમૃદ્ધ કૃતિ મળતી નથી. અલગત, પાછળના કવિઓને આગળની સર્વ કૃતિઓ પ્રાપ્ય હોય એવું ન પણ બને.

પ્રસંગનિરૂપણ ઉલટક-અધર કે અરુપટ રહી ગયાં હોય એના કેટલાક દાખલા વસ્તુરચનાની ચર્ચામાં આવી ગયા છે, તોપણ એક વધુ દૃષ્ટાંત જોઈએ. પૂર્વપરંપરામાં દીકરીને ભાતું મોકલવા અંગે પતિપત્ની વચ્ચે સંવાદ થતો આવેખ્યાયો છે તોપણ રાજકીતિ (ગુ.) એવા કથા સંવાદ વચ્ચે દીકરીને લાકુ મોકલવાની વાત મૂકે છે. આથી એ પ્રસંગ એમાં ઘણો ઉલટક અને નિર્ણવ લાગે છે. પછીથી વિનયસમુદ્ર, સમયપ્રમોદ, રાજસિંહ અને જિનહર્ષે આ સંવાદને, વળી, ખીલવ્યો છે અને એમાં પોતા તરફથી કેટલાક અંશો દાખલ કર્યા છે. જેમકે વિનયસમુદ્રમાં અપરમાતા પતિને મહેણું મારે છે કે પાર ગામની બક્ષિસ મળી છે તોયે દરિદ્રપણું જતું નથી; સમયપ્રમોદમાં અપરમા એવી દલીલ કરે છે કે પુત્રી પિયરની સુખડી વાંછે જ; તો જિનહર્ષમાં અગ્નિ-શર્મા એમ વિચારે છે કે આને સાવકો પુત્રી પ્રત્યે દ્રેષ નથી.

વિનયસમુદ્રે આ સંવાદ મોકળાશથી મૂક્યો છે, તેમ પુત્રી પિતાને પરણાવવા જે પ્રયત્ન કરે છે તે પ્રસંગ પણ ખીલવ્યો છે - પડોશીને વચ્ચે નાખ્યા છે, પિતા પોતાની ઉંમરના, પુત્રીને નવી મા સાલરૂપ થવાના વજેરે વાંધા કાઢે છે તે પુત્રી એના ચોખ્ખા જવાબો વાળે છે એવું બતાવ્યું છે. આરામચોલા પુત્રને જોવા ઇચ્છે છે ત્યારે એની ને નાગદેવતા વચ્ચે થોડો લાંબો સંવાદ થાય છે તથા કુલધર અને નંદન વચ્ચે પણ નિર્વાહખર્ચ વિશે ચર્ચા થાય છે. પરંતુ આ જ કવિએ વિદ્યુતપ્રભાને રાજ જુએ છે તે પછીનો પ્રસંગ ઝડપથી વહ્યવ્યો છે તે વિદ્યુતપ્રભા, પ્રધાન, રાજ, અગ્નિજ્ઞર્માના ટૂંકા ઉદ્દાગારોથી જ કથાને આગળ

ચંદ્રાવી છે. એ જ રીતે 'કુલધરકન્યા તપ કરે છે ને એ સફળ થતાં એના જ માહિમા થાય છે તે બધું' પણ ઝડપથી આલેખ્યું છે. પછીના કવિ સમયપ્રમેદ આ પ્રસંગને નિર્ણયથી વર્ણવે છે, જેને એ પછીના કવિઓ સામાન્ય રીતે અનુસર્યા છે.

કથા પ્રસંગને ખીલવવો એ દરેક કવિની પોતાની પસંદગી હોઈ શકે છે એવો આ વસ્તુ આકર્ષિક રીતે નીપજ આવતી પણ હોય. સમયપ્રમેદ અને જિનહર્ષ(ય.) એ બે કવિઓ જ પુત્રજન્મના પ્રસંગના આનંદને વર્ણવે છે અને પોતાપોતાની રીતે વર્ણવે છે. સમયપ્રમેદ રાગને વધામણી થાય, રાગ વધામણી આપનારનું દાસપણું ઉતારે, જંદાવાનોને કેદખાનામાંથી મુક્ત કરે વગેરે હકીકતો ગૂંથે છે; તો જિનહર્ષ(ય.) બ્રાહ્મણ ગોળ વહેંચે છે એવી તળપદા જીવનની હકીકતો ગૂંથે છે. ધવલમંત્રણ, તોરણ, ઢાલનિશાન તો હોય જ.

અપરમા આરામશોભાને સ્થાને પોતાની પુત્રીને મૂકી દે છે તે પછી દીકરી પર આવેલું સંકટ નિવારવા જે ઉપાયો ચોજે છે તેનું નિરૂપણ પાછળના કવિ-ઓએ ઠીક ખીલવ્યું છે. સંસ્કૃત-પ્રાકૃત કૃતિઓના કર્તાઓમાં તો કેવળ રાજકૃતિ નહીં, ઉનારવાની કાઈક વિધિ કરવામાં આવી એવું નિદેશ છે. જુજરાતી કવિઓમાંથી વિનયસમુદ્ધને આવી જરૂર પડતી નથી, કેમકે એમાં તો આરામ-શોભા કૂવામાં પડી જતાં એને ખોડ લાગી છે એવો પ્રસંગ આલેખાયો છે. એટલેકે આ દેવકાપ નથી. પૂંજાકાષિ આ પ્રસંગે માત્ર વેદને નહીં, વાદીઓને પણ લાવે છે, મંત્રચંદ્રાદિના ઉપચારોનો ને કાઠકમાલનો પણ ઉલ્લેખ કરે છે. જોકે આનો લાલ પછીના બે કવિ રાજસિંહ અને જિનહર્ષ ઉઠાવ્યો નથી.

પ્રસંગનિરૂપણનો નાનાનાના અપરંપાર ભેદો આ કૃતિઓમાં ધરેલા છે, જેની ચર્ચા કરવી શક્ય નથી તેમ આવશ્યક પણ નથી. પ્રસંગનિરૂપણ પરંવેની મધ્યકાલીન કૃતિ સમજવા આટલું પર્યાપ્ત છે.

ચરિત્ર-મનોભાવ-ચિત્રણ

એ નક્ષીરું છે કે મધ્યકાળના કથાસાહિત્યમાં 'ચરિત્ર'ની કાંઈ ચુસ્ત વિભાવના નહોતી. કથારસત્ત્વ એમાં પ્રાધાન્ય રહેતું. મનોભાવચિત્રણની તદ્દ કવિઓ અવશ્ય લેતા પણ પ્રસંગપ્રસંગની રસજન્માવદ તરફ લક્ષ્ય હોઈને એક જ પાત્રમાં પરસ્પર અસંગત ગણાય એવાં ભાવચિત્રણોનો પણ એમાં બાધ ગણાતો નહોતો. ઘણી વાર તો પાત્રો નમૂનારૂપ જ રહેતાં. તેથી મનોભાવની નૂતનતાને પણ ઘણો ઓછો અવકાશ રહેતો.

આરામશોભાવિષયક આ કથાનકોમાં પણ ચરિત્રાલેખનની આ સ્થિતિ જ

એવાં મળે છે. સુનિશ્ચિત પ્રયોજન ધરાવતી એ દૃષ્ટાંતકથા હોઈ ચરિત્રપરિ-
વર્તનને માટે એમાં કોઈ અવકાશ નથી. ચરિત્રનિરૂપણ તરફ કવિઓનું વિશેષ
લક્ષ પણુ નથી, પરંતુ કવિઓ સ્વાભાવિક રીતે જ. કચારેક પાત્રવર્તનની કોઈ
રેખા ઉમેરે, પાત્રના ચિત્તમાં નવો વિચાર મૂકે કે એના કોઈ મનોભાવનું ચિત્રણ
કરવાની તક લે. કવિ કચારેક આવું જતું પણુ કરે. આથી ચરિત્રનિરૂપણ
આછું કે ગાદું બને, સ્ફુટ કે અસ્ફુટ બને. પ્રસંગરચનાના ફેરફારો કોઈ વાર
પાત્રની રેખાને આસતેમ કરે. આરામશીલાનાં આ કથાનકોમાં ચરિત્રચિત્રણ
બહુધા પરંપરાગત હોવા છતાં એમાં આવાં દૃષ્ટાંતો તો જડી રહે છે. મુખ્ય
પાત્રોને અનુલક્ષીને આપણે આ વાત સમજીએ.

અગ્નિશર્મા એક ભોળિયા બ્રાહ્મણ તરીકે, વેદબ્ધ બ્રાહ્મણ તરીકે પરંપરામાં
આલેખાયો છે. અપારમાતાનું કપટ એ સમજી શકતો નથી, એનો ચડાવ્યો ત્રાણ
કરવા સુધી જાય છે ને ખીજી પુત્રીને છુપાવી છે તે એને બાજુ ખમર પણુ
પડતી નથી. રાજાને પુત્રી પરણાવવાના પ્રસંગે એની રાજલક્ષિત પણ દેખાય
છે. કોઈ કવિ એના ભોળિયાપણાની વાત સહેજ વળ ચડાવીને પણ મૂકે છે,
જેમકે જિનહર્ષ(શુ.) એને એમ વિચારતો બતાવે છે કે આ સ્ત્રીને એની સાવકી
પુત્રી પ્રત્યે દ્વેષ નથી! કોઈ કવિ નવાં ભાવભિંદુઓ પણ ઉપસાવે છે. જેમકે
પ્રથમ પત્નીના અવસાન પછી વિનયચંદ્ર એને ગતચેતન બનેલો ને તેથી ધરની
કશી ચિંતા ન કરતો બતાવ્યો છે. આમાંથી એનું ધરભંગ થયાનું દુઃખ તો
વ્યક્ત થાય છે પણ સાથેસાથે વિદ્યુતપ્રભા ઉપર ધરનો બધો ભાર કેમ આવી
પડ્યો એનો ખુલાસો પણ મળે છે. ખીજી પત્નીના આગ્રહ પાસે એ ઝૂકી પડે
છે ત્યારે જિનહર્ષ(સં.) કહે છે કે નવોઢા પાસે મોટી ઉંમરનો પતિ કિંકર
જેવો હોય છે. આમાં અગ્નિશર્માની પરિસ્થિતિજન્ય વિવશતા દેખાય છે.
વિનયસમુદ્રમાં અપરમાતા પુત્રીના સમાચાર પૂછતા અગ્નિશર્માને મૂંગો કરી દે
છે તેનેય એની આ ભતની વિવશતાનું ઉદાહરણ કહી શકાય.

પરંતુ બે ઢેકાણે અગ્નિશર્મામાં બે જુદાં પડતાં સ્વભાવલક્ષણો આલેખાયાં
છે તેની ખાસ નોંધ લેવી જોઈએ. પુત્રી પિતાને પરણાવવાનું કરે છે ત્યારે,
વિનયસમુદ્રની કૃતિમાં, પિતા એને ચેતવે છે કે એથી એને આપત્તિ જાલી થવા
સંભવ છે. ખીજી રીતે ભોળિયો બ્રાહ્મણ અહીં સંસારની સમજદારીવાળો દેખાય
છે. વિનયચંદ્રે એને રાજાને ત્યાં ગયા પછી પુત્રી સગલાં છે એમ બાણતાં જ
ત્રાણ કરતો બતાવ્યો છે—પત્નીની ચડામણી વિના, એ તો એના સરલક્ષ્મી
સ્વભાવ સાથે બંધ ન બેસે તેવી વાત છે. ત્યાં એ ઘેલો હડીલો બ્રાહ્મણ
દેખાય છે.

આરામશોભા પરંપરામાં કામગીરી, ડાહી, સરસ સ્વભાવની, નિર્ભય, પરોપકારણુદ્ધિવાળા, દયામયી સ્ત્રી તરીકે રજૂ થઈ છે. એના કામગીરાપણને કાંઈ કવિઓએ વિશેષ ઉઠાવ આપ્યો છે તેમાં વિનયસમુદ્ર ખાસ નોંધપાત્ર છે. એ એના પિતૃસેવાનું ખાસ ચિત્ર આપે છે - પિતાને હસી બોલાવી જમાડે છે, એને યજ્ઞ કરાવે છે વગેરે. આમાં એનું પિતા તરફનું વાતસલ્ય પ્રગટ થાય છે. પિતાને એ પરણાવવા ઇચ્છે છે તે માત્ર પોતાના સુખ માટે નહીં, પિતાનું જીવન પણ દુઃખભર્યું છે એટલા માટે પણ. એથી જ પિતાના એતલ્યા જતાં એમને પરણાવવાનો આગ્રહ એ જારી રાખે છે. આ પ્રસંગે યોવન જવા માંડ્યાનો વિષાદ અને માતાની દુઃખદ સ્મૃતિ પણ વિનયસમુદ્ર જ નોંધે છે ને અપરમા આવ્યા પછીના સંતાપને સૌથી વધુ તીવ્રતાથી આલેખે છે તે પણ વિનયસમુદ્ર. તેથી એમની કૃતિમાં આરામશોભાનું પાત્ર વધુ વાસ્તવિક ને જીવંત લાગે છે.

આરામશોભાની પુત્રમિલન માટેની અંખના ને પુત્રને એણે હડાવેલાં લાડ પરંપરામાં ઓછાંવતાં નિરૂપાય છે. પરંતુ આનું સૌથી વધુ લાવપૂણું ચિત્રણ રાજસિંહે કરેલું છે. એમણે પુત્રમિલન માટેની આતુરતા વિસ્તારથી વર્ણવી છે, પુત્રવિરહની વ્યથા વર્ણવી છે, પુત્રને એણે કરેલા વહાલનું વીગતે ચિત્ર આપ્યું છે અને વળી પાછી પુત્રસ્મૃતિનાં સંવેદનોને વાચા આપી છે. આ દુઃતાલેષ. મનોભાવચિત્રણમાં માતૃહૃદયનો મનોરમ સાક્ષાત્કાર આપણને થાય છે.

ક્યાંક કવિઓએ મનોભાવચિત્રણ માટે વિશિષ્ટ પ્રસંગો પણ શોધ્યા છે. રાજકીર્તિ(ય.)એ નાગદેવની કૃપા પછી આરામશોભાના ધન્યતાના, પ્રસન્નતાના, વાસ્તુકિલ્બાઈ સાથેના પૂર્વજન્મના હેતુસંબંધના ભાવો પ્રગટ કર્યા છે ને રાજરાણી થયા પછી પહેલી વાર ગામ આવેલી આરામશોભાને અતીતાનુરાગની લાગણીઓથી ધક્કતી બતાવી છે. સામાન્ય રીતે સંક્ષેપથી બાલતા કવિએ આ પ્રસંગો શોધ્યા છે એ ખાસ નોંધપાત્ર છે. આ કવિ રાજરાણીને કવિતા અને ગીતનો આનંદ ક્ષેતાં નગર તરફ જતાં વર્ણવે છે તેમાં એ જાનેની કાલ્પરસિકતાનું સૂચન થાય છે. એમણે આરામશોભાના પરંપરાગત વર્ણનમાં એસકં અને બેંતેર કળા, ગીત, સ્વર વગેરેની જાણકારીનું ઘણું મૂકેલું તે જાણે સાચક થાય છે.

એ નોંધપાત્ર છે કે પોતાના વાસલવનમાં અગત વેશે જતાં આરામશોભામાં ને વિવિધ ભાવો જાગે છે તેનું દેવચન્દ્રસરિએ કરેલું ચિત્રરૂપથી ચિત્રણ પછીથી સંઘતિદક્ષ અને જિનહર્ષ(સ.) થોડું ઘણું સાચવ્યું છે, પાછીના બધા કવિઓએ છોડી દીધું છે ! રાજ તથા ભગિનીને પલંગ પર સૂતેલાં જોવા જોવી

પરિસ્થિતિનો કવિઓને સંકોચ થયો હશે?

અપરમા આળસુ, રંગીલી, સુખવાદી, સ્વાર્થી અને કુટિલ સ્ત્રી તરીકે પરંપરામાં આલેખાયેલી છે. એની આળસને મૂર્ત કરતી વિવિધ વર્તનરેખાઓ કવિઓએ નોંધેલી છે : સંઘતિલક કહે છે કે એ ઘાસનું તણુખલુંચે તોડતી નથી; શુભવર્ધન એને પગ પર પગ ચડાવીને બેસી રહેતાં જતાવે છે; જિનહર્ષ(શુ.) ધીનું ઠામ ઢાળાઈ જાય તોય આસનથી ઊઠે નહીં એમ કહીને એની આળસને શય ચડાવે છે. આ જ રીતે એની રંગરાગી પ્રકૃતિ, વિદ્યુતપ્રભા પરનો એનો ત્રાસ, એની કપટકળા અને કુટિલતાને કવિઓએ અહીંતહીં જરા ઘેરો રંગ આપ્યો છે. પણ તેનામાં આરોપાયેલી એકબે રેખાઓ વધારે ધ્યાન ખેંચે છે : વિનયસમુદ્ર એનામાં પારકા પુરુષ કાચે રસવાની વૃત્તિ એટલે કે ચારિત્ર્ય-બદ્ધતા છે એવું આલેખે છે અને જિનહર્ષ(શુ.) એને પતિ સામે બોલતી વર્ણવે છે. અપરમામાં ખલપાત્ર તરીકેનાં લક્ષણો ઉમેરતા જવાનું વલણ આમાં દેખાય છે.

જિતશત્રુ રાજના ચરિત્રને વિશેષ ઉઠાવ આપવાનો પ્રયત્ન લાગ્યે જ થયો છે. સંઘતિલક એને સ્વહસ્તે બ્રાહ્મણને આસન આપતો વર્ણવે છે એમાં એની મહાનુભવતાની એક રેખા અંકાય છે, તો પૂંબઝપિ અને જિનહર્ષ(શુ.) આરામશોભા એને પોતાનું વૃતાંત ન કહે ત્યાં સુધી અન્તયાષ્ટીના ત્યાગનો સંકેપ કરતો જતાવે છે તેમાં આરામશોભા માટેની એની ઊંડી નિસખત દેખાય છે. આરામશોભાના વિરહમાં એની બેચેની પરંપરામાં બધે જ નિહિષ્ટ થયેલી છે પણ એના મૂર્છા આવવા સુધીનો પરિતાપ તો એકમાત્ર પૂંબઝપિ જ આલેખે છે. આ પરિણામ સુધી લઈ જતા સ્નેહજીવનનાં સધુર ચિત્રો તો અન્ય કોઈએ આપ્યાં નથી તેમ પૂંબઝપિએ પણ આપ્યાં નથી.

મંત્રીના પાત્રને વિશેષ કાર્યસાધક પૂંબઝપિએ જ જનાવ્યું છે. પરંપરામાં એ રાજની ઇચ્છા જોઈ વિદ્યુતપ્રભા સાથેનાં એનાં લગ્ન ગોઠવી આપનાર અને અગ્નિશર્મા બચારે રાજને બ્રહ્મહત્યા આપવા તૈયાર થાય છે ત્યારે રાજને આરામશોભાને પિયર મોકલવા સમજવનાર સાચા હિતચિંતક મંત્રી છે, જોકે બીજા પ્રસંગે વિનયસમુદ્ર, સંઘતિલક અને વિનયસમુદ્રે મંત્રીની મધ્યસ્થીની વાત છોડી દીધી છે. પણ પૂંબઝપિએ તો રાજના પરિતાપમાં મંત્રીને એને આશ્વાસન આપતો ને આશા બંધાવતો જતાવ્યો છે ને બાળકના પારણામાં દૂલ જોવા મળે છે ત્યારે એનો સર્મ પ્રકટ કરતો પણ જતાવ્યો છે. એટલેકે ત્યાં મંત્રી રાજનો ખરો મિત્ર ને માર્ગદર્શક છે.

આરામશોભાના પૂર્વજન્મની કથા એકદમ પરંપરાગત રીતે ચાલી આવે છે. એમાં ચરિત્ર-મનોભાવ-ચિત્રણની સવિશેષ તક બહુ ઓછી લેવાઈ છે. વિનયચંદ્રે કુલધર પાસે ધણી પુત્રીઓ હોવાનું દુઃખ તીવ્રતાથી ને વિસ્તારથી પ્રગટ કરાવ્યું છે પણ એ એના વિશિષ્ટ મનોભાવ કરતાં વધુ તેા સામાજિક માન્યતાના ઉદ્ગાર ભાસે છે. પતિથી તરછોડાયેલી કુલધરકન્યાનો પરિતાપ દેવચંદ્રસુરિએ આલેખેલો અને એમાં નગુણા પતિ પ્રત્યેના ઉપાસંભો પણ ચૂંથેલા. આ પરિતાપને પછીથી કેટલાક ગુજરાતી કવિઓએ ઘૂંટ્યો છે. પૂર્વજન્મમાં એમાં પાપસંવેદન ચૂંથ્યું છે, તેા જિનહરે(ચુ.) પતિ પ્રત્યેના આકોશને વધુ તીવ્ર કર્યો છે અને કુલધરકન્યાની સમગ્ર જીવનની નિઃસારતાની વેદનાને ઉઠાવ બાર્યો છે. નંદનના ચરિત્રચિત્રણમાં, થોડા બટનાફરથી, જે ફરક પડે છે તેની ચર્ચા આપણે આગળ કરી ચલા છીએ.

ચરિત્ર-મનોભાવની આ સૃષ્ટિમાં અસાધારણતા નથી, પરંતુ મધ્યકાલીન કથાકૃતિનો આ રસપ્રદ અંશ છે અને ગુજરાતી કવિઓમાં જે કથાવિસ્તરણ દેખાય છે તે બહુધા આ અંશને આભારી છે. ગુજરાતી કવિસ્વભાવનું એમાં સૂચન જોઈ શકાય.

વર્ણન-પ્રત્યક્ષીકરણ

વર્ણન-પ્રત્યક્ષીકરણમાં ગુજરાતી કૃતિઓના કર્તાઓએ ધણો ઓછો રસ બતાવ્યો છે ને સંસ્કૃત-પ્રાકૃત કૃતિઓના કર્તાઓએ પણ ઓછોવતો રસ બતાવ્યો છે. સંસ્કૃત-પ્રાકૃત કૃતિઓ બહુધા ઘાંખી રચનાના ભાગરૂપ દૃષ્ટાંતકથાનાં છે. એમાં સ્વાભાવિક રીતે જ કેટલોક સંકેત નડે. તેમ છતાં દેવચંદ્રસુરિ અને સંઘતિલકે વર્ણન-પ્રત્યક્ષીકરણમાં ઠીકઠીક રુચિ બતાવી છે. એમનાં વર્ણનો સામાન્ય રીતે લક્ષણસૂચિ જેવાં ને કવચિત્ આલંકારિક છે, તેા દેવચંદ્રસુરિએ શ્લેષમૂલક ઉપમા અલંકારથી કરેલું સ્થલાશ્રયનું વર્ણન તેા આખી પરંપરામાં શુદ્ધ તરી આવે છે. મનોભાવોને મૂર્ત કરતી ચોણા દેવચંદ્ર પણ આલેખે છે, તેમ છતાં પદાર્થને મૂર્તતા આપવાનું વલણ સંઘતિલકમાં સવિશેષ છે એ આપણે આગળ જોઈ ચલા છીએ. વિનયચંદ્રે વર્ણન-પ્રત્યક્ષીકરણનાં મર્યાદિત રસ બતાવ્યો છે - કેટલાંક વર્ણનો છાંડ્યાં છે તેા પુનરુત્થાનનાં જેવાં કોઈક લાક્ષણિક વર્ણનો ઉમેર્યાં પણ છે. સંસ્કૃત-પ્રાકૃત પરંપરામાં વર્ણનાદિકમાં સૌથી ઓછો રસ લેનાર તેા શુભવર્ધન અને રાજકીર્તિ છે, જ્યારે જિનહરે એમાં સૌથી વિશેષ રસ લીધો છે. ત્રીભક્ષનનાં જેવાં કેટલાંક વર્ણનો એમણે જ આપ્યાં છે, એમનાં વર્ણનો આલંકારિક અને છટાદાર છે, ચોટાઓને આલેખવાની તક એમણે

વધારે લીધી છે અને ભાવવિચારદિને મૂર્ત કરતાં અલંકારો પણ એમણે વધારે પ્રયોજ્યા છે. જિનહર્ષની કૃતિ આ કારણે માત્ર કથા નહીં પણ કાવ્ય બની છે. એમની આ કાવ્યરચના કોઈ લાંબી કૃતિના ભાગરૂપ નથી પણ સ્વતંત્ર રચના છે એનો લાભ પણ એમને મળ્યો હોય.

શુજરાતી કવિઓની કૃતિઓ પણ સ્વતંત્ર રચનાઓ છે છતાં એમાં પૂર્વ-પરંપરામાં મળતાં ઘણાં વર્ણનો કાં તો છોડી દેવામાં આવી્યાં છે અથવા સંક્ષેપમાં જ કરવામાં આવ્યાં છે. બેત્રણ કવિઓએ વિદ્યુતપ્રભાતા અંગસૌન્દર્યનું વર્ણન પરંપરાગત અલંકારોથી ક્યું છે તે થોડું ધ્યાન ખેંચે છે. કોઈ વર્ણનો આ કવિઓએ જુદી અને લાક્ષણિક વીગતો ગૂંથીને કર્યાં છે, જેમકે, રાજકીર્તિએ રાજના નગરપ્રવેશનું વર્ણન એ વખતે વગાડવામાં આવેલાં વિવિધ વાહનો ઉલ્લેખથી ક્યું છે, તો પુંભક્તધિએ એ પ્રસંગે આશીર્વાદ આપતી દેવીઓને આણીને તત્કાલીન સામાજિક માન્યતાઓનો પુટ આપ્યો છે. સામાન્યતઃ વર્ણનની ઓછી રુચિ અતાવતા આ કવિઓએ કેટલાંક વર્ણનો ઉમેર્યાં પણ છે। જિનહર્ષે જિતશત્રુ રાજ વીરચંદ્રસૂરિનાં દર્શને જય છે ત્યારે એની સવારીનું તથા અશ્વાદિકનું વર્ણન ક્યું છે જે પરંપરામાં અન્યત્ર નથી. રાજકીર્તિએ ભોજનોત્સવનો એક તવો જ પ્રસંગ ભૂલો કરી એનું વર્ણન ક્યું છે. એમણે આરામ-શોભાને મળેલા વનનું વૃક્ષયાદીથી વર્ણન ક્યું છે, જેને પછીથી એકમે કવિઓ થોડેક અંશે અનુસર્યા છે. વિનયસમુદ્ર વીગતે લગનવિધિનું વર્ણન કરે છે.

વર્ણનોમાં શુજરાતી કવિઓનાં રસરુચિ જુદાં છે તે દેખાઈ આવે છે. એમાં સામાજિકતાનો રસ વધારે પ્રમળ છે. રાજકીર્તિ જેવાએ વર્ણુકપરંપરાનો આશ્રય લીધેલો છે એ પણ સ્પષ્ટ છે, જે કે એમનું વનવર્ણન વર્ણાતુકમિક વૃક્ષનામૂલિ આગળ અટકી જતું નથી, વનની અન્ય શોભા, વૃક્ષોના શુભ્ર અને વિરહિણીની સ્થિતિના ચિત્રણ સુધી પહોંચે છે !

ચિંતન-ઉપદેશ

આમ તો આ ધર્મબોધની કૃતિ છે તેમ છતાં કોઈ કવિએ એમાં વિસ્તૃત ધર્મબોધ દાખલ કર્યો નથી એ ખાસ નોંધપાત્ર છે. વીરચંદ્રસૂરિના ધર્મબોધને જિનહર્ષ(શુ.) જેવા કવિ સહેજ વિસ્તારે છે, પરંતુ કથાનકનો પ્રવાહ અવરોધાય એવી રીતે ધર્મબોધ કરી આવતો નથી. પ્રસંગે ધર્મનીતિનાં તારણો ગૂંથવાનું વલણ ઘણા કવિમાં ઝોલેવતે અંશે દેખાય છે પણ ઘણી વાર તો એ સુલાપિત-વચનને રૂપે જ આવે છે. ધર્મવિચાર કે અન્ય ચિંતનને રજૂ કરવાની કેટલાક કવિઓની વિલક્ષણ રીતિ ધ્યાન ખેંચે છે. જેમકે વિનયચંદ્ર

અર્થાન્તરન્યાસી સ્મૃતિઓનો ભરચક ઉપયોગ કર્યો છે જેમાં ધર્મનીતિબોધ ઉપરાંત બ્રવણારવિચાર પણ રહેલો છે. સંઘતિદષ્ટે કર્મભોગની અર્તિવાર્ધતા, નિયતિવાદ જેવાં સિદ્ધાંતોને રજૂ કરતાં સુભાષિતો આપ્યાં છે, તો પૂંજશ્રવણે પણ વિવિધ વિષયનાં ધણાં સુભાષિત હૃદયુત કર્યો છે. જિનહર્ષે(સં.) વિસ્તારી સુબોધવચનો આપ્યાં છે—સ્ત્રીની કુટિલતા, પુત્રદર્શનનો મહિમા, કર્મવિચાર, વિધિબળને ક્ષમતા, પણ એ દૃષ્ટાંતાધારિત કોઈ મનોરમ બન્યાં છે. એક શુભ-વર્ધન એવા કવિ છે જેમણે પોતાની કૃતિમાં પ્રસંગેપ્રસંગે કર્મવિચાર રજૂ કર્યો છે. મધ્યકાળની સાહિત્યકૃતિઓમાં દૃષ્ટાંતમૂલક કે સુભાષિત-ચૈતીતું ધર્મબ્યવહાર-મિંતન એક બ્યાપક અને સોફરંજક તત્ત્વ હતું. આરામશોભાકથાના ગુજરાતી કવિઓમાંથી કોઈ એની વિશિષ્ટ ક્ષમતા બનાવતાં નથી.

યુ. આર. અનંતમૂર્તિ

હિંમતપૂર્ણ શા માટે નહીં ?

અનુ. સુભાષ દવે

ભારતમાં નવલકથાલેખક માટે વાસ્તવિકતાનો પ્રશ્ન એક સંકુલ સમસ્યા છે ! એક કન્નડ લેખક તરીકે મારા અનુભવને આધારે હું 'આમ બોલું છું' ન તો આ વાસ્તવિકતાને યથાવત્ સ્વીકારી શકાય તેમ છે, ન તો એ પરત્વે કાન્તિકારી કૂર વલણ દાખવી શકાય તેમ છે ! 'ભારતમાં તો એવું નથી કરશે.' એવી વિડંબનાવાળી ઊંડિત રજૂ કરવાનું સાહસ એક હાસ્યકાર તરીકે શ્રી આર. કે. નારાયણ કરી શકે, પરંતુ એમનો સૂક્ષ્મદર્શી ભારતીય અનુભવ વાદવિવાદના સંઘર્ષમાં ચિંતનાત્મક રીતિએ પ્રસ્તુત કરવાનો હોય તો એમનો પક્ષ લેવાનું મુશ્કેલ બની જાય ! નૈપોલે ભારતીય વાસ્તવિકતા પર જે તહોમતનામું મૂકેલ છે એ વિષે પણ આલું જ કહી શકાય. એમના અવાજમાં આક્રોશ અને ક્રૂરતાનું ઝનૂન ભેળવીને ભારતમાં આમૂલ આધુનિકરણની વધીલાત ઉદ્દોષવાની એ હિંમત કરી શકે, પરંતુ એ કેવળ વાદવિવાદીય સ્તરે જ દાદપતિક સહાનુભૂતિનો પરિપૂર્ણ વિનિયોગ જેમાં અપેક્ષિત છે તે નવલકથાની સૃષ્ટિમાં એક સર્જકની હેસિયતથી આવી ભૂમિકા એ કૈટલે અંશે નિભાવી શકે, એ વિશે હું શંકાશીલ છું.

આપણે સૌ આ સમસ્યાનો મુકાબલો કરી રહ્યા છીએ. આપણી લાગણી અને આપણું વિચારજગત મોટે ભાગે ટકરાયા જ કરે છે. આ લખું છું

ત્યારે ય મારા ઉદામવાદી મિત્રો સાથે આવા જ વિવાદમાં વ્યસ્ત થું. શિમોગાથી પંચ્યાથી કિલોમીટર દૂર આવેલું ચંદ્રગુડી મારા જિલ્લાનું જ એક નામકું છે. ત્યાંના બનાવ વિશે અમે મૂંઝવણભરી ચર્ચામાં વ્યસ્ત છીએ. અહીં પ્રતિવર્ષે માર્ચ મહિનામાં ગામનાં અમુક જાતિનાં નરનારીઓ દેવીની દિગંબર પૂજનો ઉત્સવ ઉજવે છે ! લીધેલી બાધાઓમાંથી આ રીતે આ દિવસે તેઓ સુકિતનો અનુભવ કરતાં હોય છે. ગ્રામની નદી વરદામાં તેઓ પરોઢિયે સ્નાન કરે છે. સમય પસાર થતાં આવેશમાં તેઓ ધૂણે છે અને એવી મનોદશામાં દિગંબર જનીને ગામરસ્તે પસાર થઈને ચાર-પાંચ કિલોમીટર દોડતાં દોડતાં દેવીની ટેકરીએ પહોંચે છે ! આ ટેકરી દરિયાઈ સપાટીથી ૮૦૦ મીટર જંચાઈએ છે. અહીં રેણુકામ્બાનું મંદિર છે. આ રેણુકામ્બાનું દિગંબર પૂજન કરવાનો ચાલ અમારા ગામમાં પ્રતિવર્ષે પળાય છે ! ઝંઘે મહિને ઉદામવાદી બૌદ્ધિક સંસ્થાઓના ધણાં યુવકયુવતીઓ આ સ્થળે પહોંચ્યાં હતાં ! દિગંબર પૂજનલક્ષિત એક ‘મિથ્યાચાર’ છે અને ‘અમાનવીય’ છે, એવી સમજ આ “પછાત જાતિ”ના લક્ષ્નોમાં પ્રસારે એ માટે સરકારી સમાજકલ્યાણ ખાતા તરફથી આ યુવક-યુવતીઓને પ્રોત્સાહિત કરીને ભોક્ષવામાં આવ્યાં હતાં. જાહેર પ્રસારણ સાધ્યમોનું આથી ધ્યાન ખેંચાયું હતું. અને તેમના પ્રતિનિધિઓ પણ કેમેરા જેવાં સાધન લઈને પહોંચી ગયા હતા. આ અગાઉ પણ આ દિગંબર-લક્ષ્નોની જખીઓ ઉદામ-વાદીઓએ અને પછાતજાતિના કાર્યકરોના એક-બે અઠવાડિકોનાં મુખપૃષ્ઠો પર જપાઈ ચૂકેલી ! આ અઠવાડિકોએ આ ‘અમાનવીય’ અધશ્વદ્વાળું ક્રિયાકાંડોની ઘટભોઈ કરતા લેખો પણ પ્રસિદ્ધ કરેલાં. તો એ સાથે આવી દિગંબર જખીઓને કારણે તેમનાં અઠવાડિકોનું વેચાણ વધશે એવું પણ લક્ષ્ય તેઓએ રાખેલું !

અલગ જ શ્રદ્ધાળુઓ અને શિક્ષિત મધ્યમવર્ગના બૌદ્ધિકો વચ્ચેની અથડામણ ઉમ અને અનપેક્ષિત હતી. બૌદ્ધિકો આ શ્રદ્ધાળુઓને નગ્ન બની લક્ષિતમત કરતાં રોકવા માટે નદીકાંઠે જમા થયાં હતાં. વજ્રો પહેરી લેવા તેઓને આ લોકો સમજવતાં હતાં; ત્યાં શ્રદ્ધાળુઓ વીક્રયાં ને બૌદ્ધિકોની હારોની હારોને વેરવિખેર કરી નાખી ! અને પછી ઝનૂની આવેશભરી મનોદશામાં તેઓ ટેકરી તરફ માતાં દર્શને દોડ્યાં ! કેટલાક લક્ષ્નોએ તો હિંસા પણ આચરી. ડેપુટી પોલીસ સુપરિટેન્ડન્ટનો તો ખાખ્ખો મણવેશ જિનવી લેવાયો ! એને દિગંબર જનાવી દીધો ! નગ્ન ટોળાં સાથે નગ્ન બની એને ફરજિયાત જોતરવામાં આવ્યો ! આ શ્રદ્ધાળુ ટોળામાં એક સ્ત્રીઓનું ટોળું હતું. તેઓ જોતરણીઓ તરીકે જોળ-ખાય છે. તેઓનું કાર્ય નૃત્યાંગનાઓનું હોય છે તેઓ સ્ત્રીપોલીસો, પર ફર બની ! સ્ત્રીઅધિકારીઓને આ જોતરણીઓએ નગ્ન કરી નાખી ! આ બનાવથી

એક સ્ત્રીપોલીસ અધિકારીને તો જળ્મજન્મસ્ત માનસિક આઘાત લાગ્યો. તે આત્મહત્યા કરવા તત્પર થઈ ઊઠેલી ! આ ભોગણીઓ દેવી દેખાતી હતી ! તેમનાં શિર જટાજૂટવાળાં, ચહેરાઓ પર રક્ત અને પીત એવા રંગીન પાવડ-રોતા થપેડા ને કોઈના હાથમાં પોલીસોના ગણુવેશ, ટોપીઓ તો કોઈના હાથમાં ત્રિશૂળો ! સનમોજીલાં નૃત્યોમાં ધૂમતી આ ભોગણીને એવા માટે દૂર દૂરથી લોકોનાં ટોળાં ઉમટ્યાં હતાં અહીં ચંદ્રગુફી સ્થળે ! દેવી રેણુકામ્પાના કોધાગિનને કારણે સમગ્ર ટોળાંને બહુ ફેકરું ન ચઢ્યું હોય, એવું એ દશ્ય હતું, એવી લોકોમાં માન્યતા હતી; જોકે આવી રોગગ્રસ્ત મનોદશાનો ભોગ બનતી પૂજા માટે લોકોમાં, આ સાથે, સહાનુભૂતિ પણ હતી ખરી. દેવી સમક્ષ વધેરાતાં શ્રીફળાન્દી જેમ ધડાધડ દબાતી કેમરાની ક્લિપો પ્રત્યે કોઈને સહાનુભૂતિ હોય તેમ જણાતું નહોતું.

આ મારી સંસ્કૃતિ છે. એમાં અનુભવાતી આ પરિસ્થિતિઓ જે સમ-સ્થાઓ ઊભી કરે છે, તે પ્રત્યે મારા મનમાં દ્વિધાભાવ રહે છે ! હું કોઈ વિશિષ્ટ વ્યક્તિ છું, એવો મારો દાવો નથી. હા, હું એક નવલકથાકાર છું. અને એક સર્જક તરીકે આવી સમસ્યાઓ પરત્વે હું વિચારું છું ત્યારે મારી અંગત લાગણી અને સર્જક તરીકેનો મારો પુરુષાર્થ પૃથક્ બની બધ છે, એવું મને લાગ્યું છે. કોઈ સંકુલ સ્થિતિ તરીકે જ આને હું ઓળખાવી શકું. મારી લાગણીઓ અને મારો પુરુષાર્થ બંને વચ્ચે અચૂક સંબંધ તો હોય જ પણ મારો અભિવ્યક્તિ પામતો પ્રતિભાવ દ્વિવિધ હોય છે એ તરફ હું ધ્યાન ખેંચું. વીસ વર્ષ પહેલાં મેં ‘સંસ્કાર’ નવલકથા લખેલી. એ મારી પ્રથમ નવલકથા. એક સર્જક તરીકેનું ચાલકબળ ત્યારે બૌદ્ધિક તરીકેનું મેં સ્વીકારેલું. આવો દૃષ્ટિકોણ રાખીને મેં એ કૃતિમાં સાંસ્કૃતિક અને રાજકારણીય ભૂમિકા ભજવવી ધારી હતી; પરંતુ, ત્યારે ય, મારું ધાર્મિક મનોજગત રહસ્ય તત્ત્વોથી પ્રભાવિત તો હતું જ. મારા લેખનમાં એ પ્રભાવ અનિચ્છાએ થ. પ્રવેશેલો છે.

‘ભારતીપુર’ મારી ખીજી નવલકથા. એમાં મેં સભાન રીતે બૌદ્ધિક હેતુ જ રાખેલો. એનો નાયક જગન્નાથ છે. પશ્ચિમની કેળવણી એણે લીધેલી છે. સ્વ-ઓળખની શોધપ્રક્રિયારૂપે એ પોતાને ગામ આવે છે, મંદિરે પાછો ફરે છે. શૈશવના સ્મૃતિ પ્રદેશમાં કશીક રીતે સ્વઅસ્તિત્વની અધિકૃતતા એને સંપન્ન કરવી છે. એને લાગે છે કે ગામના મંદિરના દેવતા સાથે જ સંબંધ પોતાનો બેઠાયેલો છે, એ બે હું તોડું તો મારું અધિકૃત અસ્તિત્વ સિદ્ધ કરી શકું.

ગામસોઠાની ભાવનાસૃષ્ટિ પર જ આ ગામદેવતાનું નિયંત્રણ છે એવું નથી; આધિક પરિસ્થિતિ પણ એ દેવને જ અધીન છે. આ દેવત મંજુનાથ છે. કંઈ દેટલીય સદીઓથી મંદિરમાં આ દેવત સ્થાપિત છે. આ ભૂમિના મૂળ વતનીઓના દેવના ભૂતરાયના એ હિપરી દેવ. મૂળ વતનીઓ આને અજ્ઞોત તરીકે ઓળખાય છે. આવી સાંસ્કૃતિક વસાહતને જન્મનાથ નિર્મૂળ કરવા વાંછે છે. અને તેથી આ મંદિરનો દક્ષિત પ્રભાવ દૂર કરવાનું એ પ્રીકું ઝડપે છે. અજ્ઞોતોનો મંદિરપ્રવેશ નિષિદ્ધ મનાતો, જો તેઓ મંદિરના ગર્ભદ્વારમાં પ્રવેશે તો તેઓ સોહીની જાણીઓના ભોજ બને, એવી લોકમાન્યતા પ્રબળ હતી. જન્મનાથ સિદ્ધ કરવા ચાહે છે કે આ માન્યતામાં કોઈ વજૂદ નથી. અજ્ઞોતને મંદિરપ્રવેશ માટે તૈયાર એ કરે છે. પરંતુ એ સાથે એ આંતરિક સંઘર્ષ પણ અનુભવે છે! પોતે જાતિવિચ્છેદ કરી રહ્યો છે, એવું સીતરમાં એ અનુભવે છે. અજ્ઞોતને સામુદ્રિક શ્રદ્ધાના પ્રતીકરૂપ મંદિરમાં પ્રવેશ કરાવતા પહેલાં તે પોતાના કુટુંબના શાસિગ્રામ સાથે સંકળાયેલી દંતકથા નષ્ટ કરવા માગે છે. પેદાઓથી આ 'શાસિગ્રામ'ની સંનિધિમાં એક અખંડીપ રાખવામાં આવતો. આવા પવિત્ર 'શાસિગ્રામ'ને ઢાઘમાં લઈને ધરની બહાર દાદી ભેવાનો એ સંકલ્પ કરે છે. અને તે પ્રયાણે એ કરે પણ છે. ધરની બહાર અજ્ઞોત એણે એના ક્યાં છે ને પેલા 'શાસિગ્રામ'ને લઈને તેમની પાસે એ ધસી જાય છે. સગાસંબંધીઓ ને નોકરચાકરો જન્મનાથના આવા વર્તનથી બચતીત યઈ જાય છે.

પરિસ્થિતિ ઉત્તેજિત યઈ જાય છે. જન્મનાથની દૃષ્ટિએ 'શાસિગ્રામ' કોઈ પવિત્ર તત્ત્વ નથી, પણ એક કાળો જોળ પથ્થર જ છે. પરંતુ પેલાં સ્વજનો ને નોકરચાકરોની દૃષ્ટિએ તો એ એક અગ્રમ્ય તત્ત્વ છે. દક્ષિત આવી માન્યતા તોડવાના જન્મનાથના પ્રયત્નને કારણે તો આ પથ્થરની પવિત્રતા બાણે ઓર વધી જાય છે! આ જ તો વિરોધાભાસ છે. અત્યાર સુધી ચાંત રહેલા અજ્ઞોત - આ સુમત્ર પરિસ્થિતિથી સંભોલિત યઈ જાય છે કે નાયક પોતાનો ઢાઘ લંબાવે છે. તેમને એ પથ્થર અડકીને ખાતરી કરી લેવા કહે છે પરંતુ એઓ 'શાસિગ્રામ'ને સ્પર્શી શકતા જ નથી! અને ત્યાં જ પેલા કાળો જોળ પથ્થર 'શાસિગ્રામ'માં પાછો પ્રતિષ્ઠિત યઈ જાય છે. અગાઉ એમાં કંડપાયેલી શક્તિ હવે બાણે દ્વિગુણીત બની રહે છે! અને તે કથાપ કથોટી વિના! જન્મનાથ આથી ચિદાશ છે. અજ્ઞોતનું કાસળ દાદી નાખવાનો પણ એને કાળુ માટે તો વિચાર આવે છે! એનો આ કોષ શું સૂચવે છે? એક ભગીરદારનો કમનસીબ અજ્ઞોતો પ્રત્યેનો આ શેષ નથી શું? અજ્ઞોતો માટે તો જન્મનાથ એક

જગીરદાર જ છે. અને કદાચ એ નાતે જ જગન્નાથ આ અછૂતોને દસ લીકાવે છે ને ? જેને પરિણામે કેવળ નિષ્ક્રિય રહીને પણ ‘શાસ્ત્રગ્રામ’ને આ અછૂતો સ્પર્શે છે, અહીં જગન્નાથને એકાએક લાન થાય છે કે પોતાની અધશ્રદ્ધાળુ અને છૂતાછૂતમાં માનતી કાકી અછૂતો પ્રત્યે વિશેષ માનવીય વ્યવહાર રાખનારી છે !

આ કૃતિની વિશેષ વિગતોમાં ન ભિતરતાં, એટલું જ અહીં નોંધીએ કે મીથનો જ અંતે તો વિજય થાય છે. કેળવણી અને અનિવાર્ય સામાજિક સુધારક પ્રક્રિયાઓ દ્વારા અછૂતો છૂત કે સવર્ણ બનશે અને અન્ય મધ્યમ-વર્ગીય પ્રબળની જેમ તેઓ પણ પ્રતિષ્ઠિત બની રહેશે, એવું પણ આ કૃતિ સૂચન કરે છે.

મંજુનાથ દેવતાની મંદિરમાં પુનઃપ્રતિષ્ઠા થઈ. પૂજારીનો પુત્ર અંગત વૈરવૃત્તિને કારણે દેવની મૂર્તિ નદીમાં ફેંકી દે છે. પોતાના પિતાનું વર્ચસ્વ ખંડિત કરવા એણે આવું કૃત્ય કરેલું. અને એનાં દેવીકરણ થાય છે, અસંખ્ય ઘટનાઓની શ્રેણીમાં કશુંય પરિવર્તન ‘ભારતીપુર’માં થાય છે ખરું ?

‘ભારતીપુર’ કૃતિનો જવાબ છે, ‘હા’ અને ‘ના’. અહીં, અલબત્ત, મારે સ્વીકારવું જોઈએ કે આ જવાબથી હું, એક લેખક તરીકે, નથી મારા ઉદ્દામવાદી મિત્રોને પ્રસન્ન કરી શક્યો કે નથી ગ્રામીણ પ્રતિકારવાદીઓને રીઝવી શક્યો ! એક બૌદ્ધિક લેખે રાજકીય ઉદ્દામવાદી વિચારસરણીને કસોટીએ ચઢાવવાનો આ કૃતિમાં પુરુષાર્થ છે. ‘સંસ્કાર’ કૃતિમાં જેવું સંતોષકારક પરિણામ હું સિદ્ધ કરી શક્યો છું, તેવું અહીં થયું નથી ! અહીં રૂપકગ્રંથિ અને વાસ્તવવાદની ગૂંથણી મેં કરી છે અને એ રીતે અંતઃતત્ત્વ અને આકૃતિનું એકત્ર રચવા મથ્યો છું, પણ પરિણામ સંતોષપ્રદ નથી, એ હું સ્વીકારું છું- અહીં મેં જાણે બટકાં ભર્યાં છે; પણ એનો મને અફસોસ નથી, એમ પણ હું જણાવું છું.

આમ તો હું વ્યવસાયે શિક્ષક છું; પણ એક અદનો શિક્ષક, જે કંઈ યથાશક્તિ કરી શકે તે રીતે રાજકીય પ્રવૃત્તિમાં હું જોડાયેલો છું; અને એક પ્રબલસમાજવાદી તરીકે ટકી રહેવાનો મારો પ્રયત્ન છે. આ ત્રીસેક વર્ષોના ગાળા મેં એજે નથી વીતાવ્યો. સાંસ્કૃતિક સમસ્યાઓની મને ઉત્કટ નિરુપ્ત રહી છે; એની વેદના મેં અનુભવી છે અને સતત આ સમસ્યાઓ વિશે મેં દ્વિધાભાવ અનુભવ્યો છે. ‘ભારતીપુર’ના સર્જનને કદાચ એક દાયકો થઈ ચૂક્યો છે. એ ગાળામાં જ હર્ણાટકમાં અનુસૂચિત જાતિના ક્રાન્તિવાદીઓએ પ્રાગતિકતાનાં

મંડાણ કરેલાં. આ પ્રવૃત્તિમાં પડેલાઓમાંનાં 'ટેટલાક' તો મારા અંગત મિત્રો થાય. તેઓ પ્રત્યે મને આદર છે. અમારી વચ્ચે રાજકીય વિચારસ્થાનનું પણ સામ્ય રહ્યું છે અને એટલે જ આ સમસ્યાઓ ને મિત્રો મને જીવનમાં મૂઝવે છે, મંતાપે છે. મારી સમસ્યાઓ હું રજૂ કરું છું ત્યારે તેઓ ધણીવાર અસહિષ્ણુ બની બચ છે અને ગુસ્સો પણ કરે છે.

ચંદ્રગુટીમાં જે બનાવ બન્યો તેની અખબારોએ લારે નોંધ લીધા છે. એ બનાવની ચકચારના સંદર્ભે વિચારવિમર્શ માટે અમે એક પરિસંવાદ યોજ્યો. સેન્ટ્રલ ઇન્સ્ટિટ્યુટ ઓફ ઇન્ડિયન સેન્સેબિલિટી, મૈસૂરના એક ખંડનાં અમે મળ્યા. જે સામયિક સાથે હું સંપાદક તરીકે સંકળાયેલો છું, તેના ઉપક્રમે આ ચર્ચાસભા યોજાઈ હતી. જૂથમાં બે નૃવંશશાસ્ત્રીઓ, વિભિન્ન સંપ્રદાયોના વિનીત વિચારકો અને એક નિષ્કાવંત અને નિર્ભીક શ્રીકાર્યકર્તા. સદ્ભાવે આ શ્રીકાર્યકર્તા અહીં સુધી સહીસહામત આવી શકેલાં! નૃવંશશાસ્ત્રીઓ અને શ્રીકાર્યકર્તાને સાંભળવાની અમને ઉત્સુકતા હતી. એમને સાંભળીએ એ પૂર્વે ચંદ્રગુટીની આ લાકિત પરંપરાના મંદલમાં નૃવંશશાસ્ત્રીય વીગતોથી વધુ અમે પરિચિત હતાં. એ વીગત આ પ્રમાણે છે : (દક્ષિણ ભારતનું) એક અખબાર 'હિન્દુ' મધ્યમ વર્ગ અને તેય રૂઢિચુસ્તને લક્ષમાં લેવું તેનું વ્યક્તિત્વ અમ તો છે; એમ છતાં એના સંપાદકમંડળમાં એક માફ્ટસવાદી છે, એ નોંધવું જોઈએ. એના સોમવાર, માર્ચ ૨૪, ૧૯૮૬ના અંકમાં અહેવાલ પ્રસિદ્ધ થયેલો. એ અહેવાલનું શીર્ષક હતું "શું સ્વયંસેવકો અતિ ઉત્સાહી હતા?" એ અહેવાલના આધારે આ વીગત હું આપું છું. : ચંદ્રગુટી વિરોધી વાતો છેક ઈ. સ. ૧૯૩૬ સુધીની પ્રાપ્ત થાય છે. વતવાસીના કદમ્બવંશના રાજાઓના આ જૂમિ પર પ્રભાવ હતો. પૌરાણિક મંદલોને આધારે એમ કહી શકાય કે ચંદ્રગુટી પ્રાકૃતયુગ જેટલું પ્રાચીન સ્થળ છે. અહીં ઋષિ જમદગ્નિની કુટીર હતી, એમ કંતકયા છે, તેની પત્નીનું નામ રેણુકા. તે શેજ નદીએથી જળ લાવતી. તેનું આ કૃત્ય ચમત્કારી હતું. એક દિવસ આ કાર્યમાં એ નિષ્ફળ ગઈ. જળ ચૂઈ ગયું. તેનું કારણ એવું હતું કે તે દિવસે રેણુકાએ એક ક્ષત્રિય રાજાને સ્નાન કરતાં નદીમાં જોયો હતો, તેથી તેના પ્રત્યે એ આકર્ષાઈ હતી. એ રીતે એનું સતીત્વ ખંડિત થયું હતું. અને તેથી જ વસ્ત્ર જવા જળપાત્રમાં ચમત્કારી રીતે રહેતું જળ ચૂઈ ગયું હતું. ઋષિ જમદગ્નિ તો ત્રિકાળદર્શી હતા. એટલે સતીના પ્રતોષગ્નનો અંદાજ તેમને આવે જ. પરિણામે પત્ની રેણુકાના શિશવહેનની આત્મા પુનઃ પરશુરામને જમદગ્નિએ કરી.

[આ ઘટનાનાં અનેક રૂપાન્તરો મળે છે.] પરશુરામે આજ્ઞા માથે ચઢાવી અને માતા રેણુકાનો શિરચ્છેદ કર્યો. પ્રસન્ન થઈને પિતાએ, એથી પુત્રને વરદાન માગવા કહ્યું, ત્યારે પુત્રે માતાનું પુનર્જીવન જ માંગ્યું. આમ રેણુકાના પુનર્જન્મ થયો તો માતૃહત્યાના દોષમાંથી મુક્તિ મેળવવા માટે અખંડ પૃથ્વી પ્રદક્ષિણા પરશુરામે કરી. તેણે પૃથ્વી નક્ષત્રિય પણ કરી હતી. ચંદ્રગુટ્ટીમાં પ્રચલિત આ રેણુકા-જન્મદગ્ગિની કથા જીવંત અને નાટ્યાત્મક છે. રેણુકાનો વિચ્છેદ કરવા જેવા પરશુરામે હુમલો કર્યો તેવો જ વળતો પ્રયત્ન રેણુકાએ નાસભાગનો કર્યો હતો, એમ દંતકથા કહે છે. એ રધવાઈ, નાસભાગમાં એનાં અંગ પરનાં વસ્ત્રો વેર-વિખેર થઈ ગયાં, એ વિવસ્ત્ર બની ગઈ. એવી દિગંબર સ્થિતિમાં એક શિવાલયમાં તે સંતાઈ : ચંદ્રગુટ્ટીમાં આજે ૫ એક ગુફા આ સ્થાન તરીકે બતાવવામાં આવે છે. એમાં એક ખડગ છે. અને એનો આકાર બે દૂધા જેવો છે. લોકોમાં એવી માન્યતા છે કે એ રેણુકાનાં જ દૂધા છે. એક ખીજ પણ દંતકથા છે. રેણુકાનો માતંગી સાથે સંબંધ દર્શાવાયો છે. માતંગી રેણુકાનો સેવક હતો. પરશુરામ જ્યારે પૃથ્વીને નિઃક્ષત્રીય કરવા માટે પરિભ્રમણે નીકળ્યા ત્યારે એણે માતા રેણુકાની દેખભાળ માતંગીના પુત્ર વીરરૂપાને સોંપી હતી; પરંતુ એ વિષયાંધ બન્યો ત્યારે માતંગીએ રેણુકાની નિસ્સહાય સ્થિતિ જોઈને બંનેને વસ્ત્રો પૂરાં પાડેલાં.

આજે પણ દિગંબર બનીને સ્ત્રીઓ માતંગીના મંદિર આવે છે અને એઓને નવાં વસ્ત્રો દાનમાં આપવામાં આવે છે. આમાંનાં ઘણા ભક્તો ચેલ્લા-મ્માને પણ પૂજે છે. ચેલ્લામા સૌદન્તીમાં આવેલું મંદિર છે. સૌદન્તી બેલગાંવ જિલ્લાનું એક ગામ છે. રેણુકા અને ચેલ્લામા બે બહેનો થાય, એવી માન્યતા છે. રેણુકા કૃતયુગમાં થયાં અને ચેલ્લામા કળિયુગમાં રેણુકાનો જન્મ લઈને અવતર્યાં. સૌદન્તીમાં પણ ચેલ્લામાનો વ્રતવિધિ ઉજવાય છે. અને એનો વિરોધ અહીં પણ ઉદામવાદી પ્રાગતિકો કરવા મથે છે. જીવાન છોકરીઓ વ્રતાચરણના બહાને વેશ્યાઓ બની જાય છે ! અને એમાંની ઘણી તો આજકાલ વેપારમાં શોષણખોરીનો ભોગ બનીને મુંબઈના લોહીબળરના રસ્તે આવી ચઢે છે ! ચેલ્લામાના મંદિરમાં જોગણીઓ અને જોબળીઓ હોય છે. કેટલાક ચળવળિયાઓ ચંદ્રગુટ્ટીની આ દિગંબરપૂજનવિધિને વેશ્યાવૃત્તિમાં પરિણમતી લોભવૃત્તિ સાથે જોડે છે.

અમારી સલામાં નૃવંશશાસ્ત્રીઓએ જે સ્પષ્ટીકરણો પ્રસ્તુત કર્યાં તે કંઈક આ પ્રકારનાં હતાં : દ્રાવિડી સંસ્કૃતિ અને આર્યસંસ્કૃતિ વચ્ચેનો ચંદ્રગુટ્ટીમાં

ને રીતે વિનિયમ થયેલા અને સહ્યાદ્રિની હારમાળાના કુંવરાળ પ્રદેશમાં પ્રવેશ-
 વધીને કારણે આ આવેશ/વળગાડ ભક્તિની જમાનાજૂની વિધિઓનું એક
 વિશિષ્ટ અવશેષરૂપ કહી શકાય. વાત એટલેથી પતી જતી નથી ! આ પ્રકારની
 માતૃભક્તિનું સર્વસામાન્ય સાંસ્કૃતિક રહસ્ય કશુંક હોય તો તે શું ? અને
 ચંદ્રચંદ્રીની વસતી આ પૂજનનો શો અર્થ સમજે છે, એ ખરી જિજ્ઞાસાનો
 વિષય છે, એમ તેઓ સ્વીકારે છે. ભક્તોની વળગાડભરી મનોવૈજ્ઞાનિક સમસ્યાઓ
 વિશે તેઓ અતુમાનો કરે છે અને દિગંબર પૂજનવિધિ એ એક ઉપચારવિધિ
 તરીકે તેઓ ઘટાવવાનું વધણું પ્રગટ કરે છે. કેટલીક સ્ત્રીઓ પોતાના વાળ દેવીને
 સમર્પિત કરે છે તો કેટલીક સ્ત્રીઓ દિગંબરીસ્થિતિને જ સમર્પણાવસ્થા
 તરીકે સ્વીકારે છે. નૃવંશીઓનું આ ઘટના પરત્વે કેવું અતુમાન છે ? તેઓ
 કહે છે કે ભક્તોને પોતાના મનથી જે મૂલ્યવાન વસ્તુ હોય છે તે દેવીને
 સમર્પિત કરવાની ભાવના આ ક્રિયામાંથી સૂચિત થાય છે. નૃવંશીઓએ છેલ્લે
 એમ પણ કહ્યું છે કે વિધિવિધાનોમાં દૃઢ માન્યતા ધરાવનારાની દૃષ્ટિએ તેનો
 મર્મ સમજ્યા વિના તેવી વિધિઓને ફેંધવાને મયવું એ વ્યર્થ પ્રયત્ન છે.
 હા, પરિવર્તન તો તેઓમાં આવવું જ જોઈએ, કોઈક દિવસ—અને તેમનો
 ઝંખો આમ તો ખરો તો અતિભિત્સાહી ચળવળિયાઓ દ્વારા અખત્યાર થતી
 રીતરસોમાં સામે જ દેખાય છે. ‘હિન્દુ’ પત્રના અહેવાલના પહેલા વાક્ય સાથે
 તેઓ સહમત છે કે “સદીઓથી ધર કરી ગયેલ વહેમ, બાધાઓ આમ રાતોરાત
 નિમૂળ કરી શકાય ખરાં ?”

પેલાં સ્ત્રીકાર્યકર બેનને ધીરજ નથી ! આપણે ચારંભ તો કરી જ દેવા
 જોઈએ. ખરું કહેજો કે સંસ્કૃતિ અને માન્યતાઓનાં બહાના જનાવીને શું
 આપણે અશ્વત્થતિ અને સતીપ્રથાને ચલાવ્યા જ કરી છે ? આવી અન્યાયી
 પ્રથાઓ સામે શું આપણે કાયદાઓ નથી ઘડ્યા ? સરકારે ખાસ પોલીસબટાલનસ્ત
 રમીને આવના પ્રસંગે વિશેષ તકેદારી નથી લીધી એ અંગેનો બેનનો રોષ સ્પષ્ટ
 છે; જો કે, સલામાં બેને આવો રોષ જરાયે પ્રગટ કર્યો નથી. કહેવું એટલું
 જ છે કે, ઘણા કાર્યકરો સરકાર પર પ્રહારો કરે છે, જેમ કે પોલીસતંત્રે અશ્વ-
 વાયુનો પણ ઉપયોગ ન કર્યો ! તેમની રાયફલો પણ નકામયાવ રહી હતી.
 જે હિંસાઓરી થયેલી તેમાં કેટલાકની દૃષ્ટિએ હિન્દુપુનર્જનવાદીઓનો હાથ
 હતો. પરંતુ એ સાથે એમ પણ કહેવાયું છે કે ઉદામવાદી વિશ્વ હિન્દુપરિષદ
 તો આ દિગંબર પૂજનભક્તિનો વિરોધ કરી તેને ત્યજી દેવા માટે ભક્તોમાં
 પત્રિકાઓ વહેંચી હતી.

પેલાં સ્ત્રીકાર્યકર્તા એને જે નજરોનજર જોયેલું તેથી તેમને તો હજી કળ પશુ વળી નથી; ત્યાં એક નૃવંશશાસ્ત્રીએ એવો મત આપ્યો કે સામાજિક દૃષ્ટિએ જેવી અદ્યતનપ્રથા ને દિગંબર પૂજનભક્તિ - આ બે કંઈ સમાન ભૂમિકાનો પ્રશ્ન નથી ! જે કે દિગંબરપૂજનભક્તિનો ત્યાગ થવો જોઈએ એવું તો એ સ્વીકારતા જ હતા. કેળવણી અને સભ્યતાનો પ્રસાર આ વિસ્તારને સુધારશે, એવો આશાવાદ એમણે પ્રગટ કર્યો હતો. એક બીજા નૃવંશશાસ્ત્રીની દૃષ્ટિએ આ ઘટનાઓમાં પ્રવળ શ્રદ્ધાની ભૂમિકા અનુભવાય છે. તેમણે કહ્યું, “હવામાં અધ્ધર ઉછળવું” ને પ્રતિજ્ઞા નિમિત્તે ગુલાંટ મારવી, શરીરમાં તીક્ષ્ણ શસ્ત્ર ભેંકી દેવું ને છતાંય કાયાને કોઈ આંચ ન આવવી, આવા પ્રયોગો એક તરફ વળગાડની સત્તાના ઈશારા કરે છે, તો દૃઢ શ્રદ્ધાની કોઈ ભૂમિકા પણ સૂચવે છે. એમ સ્વીકારવું જોઈએ.

પેલાં નારી કાર્યકર્તાને આનંદની એક વાર્તા સંભળાવવામાં આવી. વાર્તાનું શીર્ષક હતું ‘છોકરી, જેની મેં હત્યા કરી છે !’ નારીકાર્યકર્તા તો દિશ્મુદ્ધ બની ગયાં હતાં ! વાર્તાનો સાર જોઈએ : છોકરી એક પ્રતિષ્ઠિત અને ધનિક કુટુંબની છે. પરંતુ વ્યવસાયે એ વેશ્યા છે. વચન પૂરું કરવા માટે એને મંદિરમાં સમર્પિત કરવામાં આવી છે ! એક મુસાફરના મુખે આ વાર્તા કહેવાય છે - પોતાને ઉત્કૃષ્ટ ‘ઈતરજન’ તરીકે ઓળખાવે છે. એક જબાબદાર નાગરિક તરીકે મંદિરવિસ્તારની ઐતિહાસિક માહિતી એ એકત્રિત કરી રહ્યો છે. (અહીં એ નોંધીએ કે મંદિર વિશેનો એનો જિજ્ઞાસારસ શુદ્ધ ઇતિહાસવિદનો અને સૌન્દર્યલક્ષી જ છે, નહિ કે ધાર્મિક). કન્યાના પિતાને ત્યાં અતિથિ તરીકે રહે છે; ત્યારે એક સુધારક જિજ્ઞાસુ મહેમાન પ્રત્યે આદર પ્રગટ કરવાની વૃત્તિથી એ પોતાની જાતને આ પુરુષને સમર્પિત કરે છે. મહેમાન પુરુષ કન્યાથી અપરિચિત છે, આ રીતરસમયી અપરિચિત છે અને વળી પોતે નૈતિકપ્રુદ્ધિવાદી હોવાનું ભાન છે. પરિણામે એનો પ્રતિભાવ આ ઘટનાનો એ આવ્યો કે આવી જો આ કુટુંબમાં પ્રથા હોય તો તે કેવળ પશુતા છે. એને આથી જોડા આઘાત થયો. વહેમ, બાધાથી કરાવવામાં આવતી આવી વિધિઓ કેરી હીણી છે અને તેથી નિંદ છે, એ સમજાવ્યું. બીજે દિવસે આ કન્યાએ કૂવો પૂર્યો ! નૃવંશશાસ્ત્રીની દૃષ્ટિએ આ વાર્તા એમ સૂચવે છે કે ‘ઈતરજનો’ની માન્યતાઓમાં દખલગીરી કરવાનો આપણને કોઈ અધિકાર નથી ! પરંતુ અહીં કહેવું જોઈએ કે નૃવંશશાસ્ત્રી એક મુદ્દો ચૂકી જતા લાગે છે : વાર્તામાં ભલે પરિણામ ૩૫ અંત કરુણ આલેખાયો હોય, આપણમાં અરસપરસ ક્રિયા થયા વિના

રહેતી જ નથી, એવું પણ આ વાર્તા સૂચવે છે; એમ હું માનું છું.

સીદ્ધાન્ત બેનને એમનો બૌદ્ધિક અભિગમ છે, અને તેથી કદાચ વાર્તાનો સંકુલ રહેતો મ્હં એ ઉપેક્ષતાં લાગે છે. નૃવંશશાસ્ત્રીને અભિગમના આ બેનને કંઈક અનિષ્ટ લાગેલો. એમનાં વસ્તુલક્ષિતા અને તાટસ્થ એમના એ ત્રિશિષ્ટ અભિગમને આભારી છે, એવું એ બેન સ્વીકારી શકતાં નથી ! અને તેથી જ એ ધીરજ રાખી શકતાં નથી.

અમારા જૂદમાં એક શીખ પણ હતા. તેઓ ભાષાવિદ્યાની હતા. અમૃતસર. ભુવશ્વર્ગદિર જ્યારે અલહાબુ ત્યારે થોડા દિવસ અઢાઉ જ એના ધર્મીઓ મૂળ વાદ તરફ કેવી રીતે વળ્યા તેની સત્યનિષ્ઠ ધારણીરાબર વાતો તેમણે કરી. પરંતુ આજે હવે એ કંઈ બીજી જ દલીલ લઈને આવ્યા છે અને હું આશ્ચર્ય અનુભવું છું ! તેમની દલીલ છે કે ભારતમાં નૃવંશશાસ્ત્રીઓની વસ્તુલક્ષિતા કેવી રીતે સ્વીકારી શકાય ? પંબજમાં આતંકવાદીઓ ઝૂમી છે તે તેમની ધર્મશાસ્ત્રને કારણે છે ! પણ શું આપણે માત્ર એ જોયા કરીએ છીએ ? ચંદ્રગુપ્તની ભેગણીઓ હાથમાં ત્રિશુળ ધારણ કરીને નગરપે રક્ષા મટે મથે છે ! શું આ આપણે જોયા જ કરીએ છીએ ? નૃવંશશાસ્ત્રી આતો જવાબ નથી આપતા, પણ દલીલ કરે છે : દિગંબર જૈન સંપ્રદાયી સાધુઓની નગ્ન સ્થિતિ શું આપણે નથી નોંધાવી લેતા ? શ્રવણબેલગોલામાં એ સંપ્રદાયનું એક મોટું સંમેલન મળ્યું હતું ત્યારે ભૂતપૂર્વ વડાંપ્રધાન ઈન્દિરા ગાંધી શું ત્યાં તેમનાં કશંને નોંધેલાં થયાં ? ૧૨મી સદીમાં સંત દત્તત્રિની મહાદેવી ઘઈ ગયા. તેઓ દિગંબર જ રહેતાં. ગુરુ એલ્લામાએ તેમને એક વાર પૂછ્યું : તું તારી જનનેન્દ્રિય લાંબા બાળથી ઢાંકે છે, ત્યાં સધી તારું નગ્ન રહેવું શુદ્ધ ભાવનું કહેવાય ખરું ? ત્યારે તેણે જવાબ આપેલો : ‘આપની દષ્ટિ દૂષિત ન થાય, એટલા પૂરતું જ હું તેમ કરું છું, ગુરુજી !’ અખિલ ભારતીય સમાજનાં વિભિન્ન વિધિવિધાનો જો આપણે નીભાવી શકીએ તો પછી નિમ્ન ભૂતિઓના, સધુમતી ધોમતા વિધિવતો આપણે નિભાવી લેવા કેમ તૈયાર નથી ? શા માટે તેઓ પર ભેર-જુલમ આચરવામાં આવે છે ? આવાં બેવડાં ધોરણે શા ગાટે ? જરા વિચારો : ધરવપરાશની આપણી શેઝિન્દી ચીજવસ્તુઓની ભંડેર,તો કેવી થતી જોઈએ છીએ ! !’ સાચું હોય કે દૂધબ્રશ, સ્કંકાઈવર હોય કે રોમ્બુ કે રક્ષાસ્તિકની ડોલ - સૌ પર વેચાણ વધે એ હેતુથી આદર્શિક બની રહે એવી વેપારી મનોદત્તિની ચાડી ખાતી શરીરની નગ્નતાનું પ્રદર્શન નથી થવું શું ? નગ્ન નૃત્યો ગોઠવતી કલ્પો વિશે શું કહીશું ?

વાર્તાલાપ આમ સામસામે ચાલે છે, ને વાતાવરણમાં ગરમી પ્રસરે છે. એન વસ્ત જણાય છે, પણ એમનો જવાબ હતો કે બહેરાઓમાં વેપારી શોષણ વૃત્તિ દ્વારા થતાં નગ્નતાનાં પ્રદર્શનો સામે તેમના જૂથે અનેકવાર વિરોધ દર્શાવેલા છે.

નૃવંશશાસ્ત્રીઓએ જેવું વલણ અપનાવવું જોઈએ એ વિશે પણ વિચારાદ્ધ. સામાન્યતઃ તેઓ સંસ્કૃતિ અને તેના આગવા રીતરિવાજોના સંરક્ષણનો પક્ષ લેતા હોય છે. પરંતુ હવે અપેક્ષા એ ઊભી થઈ છે કે તેઓએ તેમનું આલુ વલણ છોડવું જોઈએ ને શિક્ષણ અને સમજદારીભર્યાં સમભાવ પ્રગટે એવી રીતે સંસ્કૃતિના રીતરિવાજોમાં ફેરફારો લાવવા પ્રયત્ન કરવો જોઈએ. પેલા શીખ ભાષાવિજ્ઞાનીએ જુરસાપૂર્વક એક દૃઢ ભૂમિકા પ્રસ્તુત કરી હતી; પરંતુ પંબખમાં પસટાતી જતી પરિસ્થિતિનો વિચાર કરીએ છીએ ત્યારે તેમનો મત તેઓ જારી રાખશે કે કેમ એ વિશે મને શંકા થાય છે ! એ જો થાય તે, પણ અહીં શ્રી એ. કે. રામાનુજનની એક વાર્તા વિશે આ નિમિત્ત હું વાત કરું :

વાર્તાનું શીર્ષક છે : ‘અન્નાઈહાલુ’ નૃવંશશાસ્ત્ર. અમારી સલામાં જ જો આ વાર્તા ટાંકી હોત તો કદાચ ત્યાં હાજર રહેલા નૃવંશશાસ્ત્રીઓને ઊંડા આત્મચિંતનની તક પ્રાપ્ત થઈ હોત ! અગર એવું પણ અન્યું હોત કે તેઓ દલીલબાજીમાં જ વ્યસ્ત રહી સંશયવાદી બની ગયા હોત !

રામાનુજનની વાર્તાનો કથનસ્તર શાંત, વિનોદી અને અદ્યોક્તિની પ્રયુક્તિવાળો છે. તેથી કૃતિનો અંત વેધક બન્યો છે. અન્નાઈહા અમેરિકામાં શિકાગો રાજ્યમાં રહે છે. એ એક પ્રતિષ્ઠિત અર્થશાસ્ત્રી છે. એમ છતાં એને ભારતીય નૃવંશ-શાસ્ત્રીય ગ્રંથોમાં રુચિ છે. આ વિષયના ગ્રંથોનો બાજુ એ અકરાંતિયો વાચક છે. ભારતનિવાસ દરમિયાન એને આવો રસ જ નહોતો. પરંતુ અમેરિકા લેખકો દ્વારા ભારતીય વ્રતવિધિવિધાનો પરનાં સંશોધનાત્મક લખાણો એણે વાંચ્યાં ને એ સંસ્કૃતિની પ્રશસ્તિથી આકર્ષાયા, અભિભૂત થયા. ફર્થુશન નામના આ વિષયના નિષ્ણાતનું તાજેતરમાં પ્રસિદ્ધ થયેલું એક પુસ્તક એને ખૂબ ગમ્યું. અન્નાઈહાના રૂઢિચુસ્ત માતાપિતા મૈસુરમાં રહેતા હતા. સુન્દરરાય નામનો તેમનો એક ભત્રીજો હતો. મૈસુરમાં એનું છબીધર હતું. ફર્થુશનને આ પુસ્તક માટેની સામગ્રી પોતાના ભત્રીજાએ પૂરી પાડી હતી, એવું બાણીને અન્નાને આ ગ્રંથમાં વિશેષ ચટકો લાગ્યો હતો. અન્ના વાંચતો જાય છે તેમ તેમ બેચેની અને જિજ્ઞાસાની વિરોધી વૃત્તિઓ અનુભવે છે. પુસ્તકમાં પ્રસિદ્ધ

યથેલી છખીઓનો પોતે કેવો ભોમિયો છે એવું વિસ્મય થાય છે. ત્યાં એક છખી અગ્નિસંસ્કાર વિધિની એ જુએ છે. મનોમન એને યજુ, આ મારા પિતાનો અગ્નિસંસ્કાર તો નથી ને ? પિતાના મૃત્યુથી હું અગ્નિમાં છું ? હું અહીં દૂર સલ્લવા નીકળી આવ્યો છું એટલે ! હા ! આ છખી મારા ભત્રીજાએ જ લીધેલી છે. હવે એ અન્ના લયથીત યઈ જીડે છે. પુસ્તક હાથમાંથી પડી જાય છે. ફરી ઉપાડી સઈ હવે એ વૈધવ્ય વિશેષું પ્રકરણ જેવા માંડે છે ! સાલ સાડીમાં બોડે માથે સ્ત્રીનું ચિત્ર હું જોઉં છું, તે ક્ર.ણુ છે ! મારી મા.' વૈધવ્ય થું છે, એનો ખ્યાલ આવે એ માટે મારી માની છખી ? એ હેખતાઈ ગયો.

અન્નાની ઠપરી દશાતું અહીં નિરૂપણુ છે. એથી વિશેષ તો, આ વર્તા પ્રતીકાત્મક જની છે અને અનેક અર્થસ્તરો એમાં સિદ્ધ થાય છે. અન્ના એક આધુનિક ભારતીય છે; પશ્ચિમ-સંસ્કૃતિથી એ અલિભૂત થયો છે; પોતાની સંસ્કૃતિથી એ અનલિપ્ત છે ! છતાં વૃત્તિથી એ પોતાની સંસ્કૃતિથી આખર પ્રતીત થાય છે. ભારતમાં હતો, ત્યારે એ ભૂમિ અને તેની પ્રજા પ્રત્યે એને અણગમો હતો ! પણ પરદેશ રહ્યો, ત્યારે સ્વદેશભૂમિ પ્રત્યેનો અનુરાગ એ છોડી શકતો નથી ! મોઢાભાગે આપણે આવી જ મનોદશા નથી અનુભવતા થું ? પૂર્વ અને પશ્ચિમની સંગમ-ઘટનામાં જીડે જીડે આ અપવિત્રતા અને બહાચાર રહેલો છે. વાસ્તવમાં એણે જે શુભાવ્યું છે તે નૃવંશશાસ્ત્ર દ્વારા પાછું મેળવે છે. પરંતુ નૃવંશશાસ્ત્ર આખરે થું છે ? એક ભવ્ય જ્ઞાતું એ પરિણામ છે; કહો કે, જાત સાથેના અપ્રામાણિક સંબંધની એ નીપજ છે. તમારી સાગણી જ્યાં દુણાતી હોય એવી સંસ્કૃતિગત ઘટનાઓના સંદર્ભમાં એક નૃવંશશાસ્ત્રીય સહાનુભૂતિ કે જિજ્ઞાસા નેવી કોઈ વૃત્તિ તમે ન જતાવી શકો.

હું સભામાંથી બહાર નીકળ્યો મનોમન ત્યારે એમ થતું હતું કે પેલાં કાર્ય-કર ભેતમાં એક નૃવંશશાસ્ત્રીય સહાનુભૂતિ કે જિજ્ઞાસાવૃત્તિ કરતાં વિશેષ પ્રામાણિકતા હતી. “થું કથું” ય વિરોધ કરવા જેવું તમને આ દિગ્ગજર પૂજન-વિધિમાં નથી લાગતું ? કશીક ધાક બેસાડવાની વૃત્તિ જેવું ય આ વિધિમાં નથી દેખાતું ? દુર્લાભે આપણે આ જોયું છે ! સ્ત્રીનું નગ્ન શરીર આપણા માટે તો કામ્ય છે ! કોઈક માટે એ સૌન્દર્યાનુભવ જ હોય, નારીદેહની ચિત્રકલા કે ચિત્તવના સંદર્ભમાં વિચારીએ તો. પરંતુ પેલાં ભક્તજનો માટે તો આ નગ્નતા નથી કામ્ય વિષય, નથી સૌન્દર્યનો કલા પદાર્થ ! થું આ વસ્તુસ્થિતિ જ આપણને હલખલાવી દે તેવી નથી ? વિશ્વમાં અન્યત્ર કેવાંય જ્ઞાતું બનવું

શક્ય હાજે છે ખરું? નગ દેહ આ લક્ષ્મીને મન પવિત્ર પદાર્થ છે.” મારો એક મિત્ર છે. એની એક વૃદ્ધ કાકી ગામડામાં રહે છે. ચંદ્રગૃહીની આ દિગંબર પૂજનયાત્રા જોઈને એ વૃદ્ધાએ જે ઉદ્ગાર કાઢેલા તેની વાત આ મિત્રે મને કરેલી. એ નગ્ન સ્ત્રીઓને જોઈને તેમનું શરીર સૌષ્ઠ્ય તેણે પ્રશંસ્યું હતું ને તેમની નગ્ન કાયામાં પુષ્પમાળાઓથી વિભૂષિત દેવીઓનાં દર્શન કર્યાં હતાં! તેમની નગ્નતામાં તેણે નિર્લજ્જતા નહિ, પણ તેના પરનો વિજય જોયો હતો! આ દિગંબર શોભાયાત્રા ગમે ત્યાં ને ગમે તે દિવસે કે સમયે નથી નીકળતી; ચંદ્રગૃહીમાં નિશ્ચિત દિવસે પરંપરાથી ઉજવાતો આ એક ઉત્સવ છે. એમાં આખાલવૃદ્ધો ઊઠતાથી લાગ લેતાં હોય છે. પ્રતિવર્ષ આદરપૂર્વક જ પુનઃ પ્રયોગ જાણે થતો હોય છે.

સ્વાભાવિક છે કે મારી આવી હાગણી પેલાં સન્નારી કાર્યકરને તો ટાઈફ કૌતુકરાગી કાવ્યકૃતિ જેવી હાજે! મારા મિત્ર મહાદેવનો પ્રતિભાવ જાણુવા હું ઉત્સુક છું. અનુસૂચિત જાતિના એ એક સક્રિય કાર્યકર છે. ત્રીસીની કન્નડ સાહિત્યસંઘિતમાં એક ઉત્તમ નવલકથાકાર તરીકે એમનું નામ પ્રખ્યાત છે. તેમણે એ લઘુનવલનો અને એક વાર્તાસંગ્રહ પ્રસિદ્ધ કરેલ છે અછૂતોની વાસ્તવિક પરિસ્થિતિ અને તેમની જાગૃતિ માટે અનુલવાતી મંદગતિ વિશે સંવેદનશીલ છતાં વસ્તુલક્ષી રીતિએ તેમણે લખ્યું છે અને તે ધ્યાનખેંચે તેવું ગઢન પણ છે. તેમનામાં રાજકીય અભિનિવેશ ઉત્કટ છે. સમાનતા ને સ્વમાન માટે અછૂતોને ભોગવવો પડતો સંઘર્ષ પણ એ ઊંડી નિસ્ખતથી અનુભવે છે, એમ છતાં સંજ્ઞકની તટસ્થતા એની સંજ્ઞાત્મક કૃતિઓનો વિશેષ છે, એ નોંધપાત્ર વાત છે. અછૂત પાત્રોની વ્યથાઓ હૃદયસ્પર્શી બની રહે તેવી નિરૂપાયેલી છે, તો તેમનાં વિધિવ્રતો, આચારો પણ એવાં જ ધ્યાનાહર્ષ બન્યાં છે. એની હળવી કથનરીતિ જ બહુધા સફળતાનું કારણ છે. એમણે ‘ઓડલા’ શીર્ષકથી એક લઘુનવલ પ્રસિદ્ધ કરી છે. એક અછૂત કુટુંબની આ કથા છે. કુટુંબ ભૂખ્યું છે, બધાં તાપણે ડાળે બેઠાં છે. ક્યાંકથી ચોરી આણેલા એક-એક કરીને સીંગદાણા છુકાટે છે. સવાર થતાં જ પોલીસ જડતીએ આવી પહોંચી છે, પણ આ કોઈને જરાય એનો ડર નથી. વ્યથાનાં વીતકના દિવસોમાંય અછૂત જાતિઓમાં કેવી ક્રાંતિકારી શક્તિ રહેલી છે, એનો મર્મ ઉઘાડતી આ વાર્તા હૃદયસ્પર્શી છે, આ કૃતિનાં ડોશીમાનું એક પાત્ર છે. લાડકોડથી એણે એક ફકડો ઉછેરેલો. એ ખોવાઈ ગયો છે. એની શોધમાં એ ભટકે છે, આ ઘટના કૃતિમાં એ રીતે વિકસાવી છે કે આ વૃદ્ધ એક પૌરાણિક માતાનું પરિમાણ પ્રાપ્ત કરે છે. મૂળભૂત નિસ્ખતની સ્ફુરણાનું એ પ્રતીક બને છે. એ વૃદ્ધ અઘટે

છે; મોટથી રહે છે, પોતાનાં સંતાનોને બોધ આપે છે, પૌરાણિક કથાઓ કહી સંભળાવે છે, શાપ આપે છે અને છતાં આ દુન્યવી સ્ત્રીની વિશિષ્ટતા એ છે કે એ કશાકની નિસ્ખત ધરાવનારી છે, સંભાળ લેનારી છે. કુટુંબમાં યુવતી છે. લીંત પર એ મોરનું ચિત્ર દોરે છે. નિશાળે ભણતો એનો ભાઈ આ ચિત્રને વખાણે છે. પણ પેલી ડોશીને મન આ બધું અર્થહીન છે. તો પણ, પાછી એ છોકરાને પૌરાણિક વાર્તા તો કહેવાની જ, એમાં રાજકુમાર આવવાનો જ. ને પેલો છોકરો જ રાજકુમાર બનવાનો ! વળી દિવસનો રમણપાટ ને ઉતારા ભૂલીને પાછા રાત્રે તાપણે જોઈનાયાં છે ને ચોરેલા સીંગદાણા ખાય છે. આ સીંગદાણા ખાવાનું દશ્ય મહત્વનું છે. આનું કૃત્ય પોતે જ એક સર્જનાત્મક સર્મ ધરાવતું બન્યું છે. આ સીંગદાણાનું ભોજન નથી, પણ કહો કે 'યતુ' જ છે. એ જ રીતે પેલું દીવાલ પર દોરાતું મોરલાતું ચિત્ર પણ આનું જ કલાત્મક તેમજ વાસ્તવિકતાની રીતે પણ ખ્યાનપાત્ર છે. કાર્મિક માન્યતાઓમાં અટવાયા કરતી ભોળી આ પ્રજામાં પણ આવતાં પરિવર્તનોનો ધોંધાટ સંભળાયો છે. એક જણ સીંગ જૂકારતો પોતાનું મરાકમ સૌને સંભળાવે છે. એક હોટલવાળાએ એને અપમાનિત કર્યો હતો. એવું અસભ્ય વર્તવા બદલ એણે હોટલવાળાને પડકાર્યો હતો ! એના કાંડે વળી ઘડિયાળ પણ મોંભટું હતું.

નૃવંશશાસ્ત્રની શિશ્નાસાવૃત્તિ દિગંબર ભક્તોને માત્ર જોઈ રહે છે, ત્યારે મહાદેવમાં રહેલો સર્જક એ દશ્ય જોવા માત્રથી ચટકી શકતો નથી. આ આદિવાસીઓની જ્ઞાતિનો જ પોતે છે, અને તેથી આ લોકોનું ચરિત્રીકરણ કરતાં કંઈ કોઈ બાદુઈ દુનિયાનાં હોય તેવાં એ તેમને નિરૂપવાનું ઇચ્છી શકે નહિ. બદકે, આધુનિક લોકશાહી સમાજમાં તેઓ તેમનાં હક્કો વિશે અજ્ઞાન બને, એ જ તો મહાદેવની ઇચ્છા છે. મહાદેવ એક કવિમિત્તજ ધરાવતો નવલકથાકાર છે. એ રીતે હું એમ ઇચ્છું કે આ દિગંબર ભક્તોના આત્માની ભવ્યતાને એ જોળખે એમ છતાં, આ આદિવાસીઓ તેમની અંધશ્રદ્ધાનું ચમત્કારી દુનિયામાંથી મુક્ત બને, એ અનિવાર્ય છે. આ વાતનો અસ્વીકાર પણ ન જ થઈ શકે. પૃથક્કરણપ્રિય અને વૈજ્ઞાનિક અભિગમને સ્વીકારતી પશ્ચિમ સંસ્કૃતિના બેલક, લોરેન્સ અને મેટુસ જેવા સર્જકોને યાદ કરીએ ત્યારે ખ્યાલ આવે છે કે તેઓએ તો આવી ચમત્કારી ભોળી દુનિયાની ખાસ ખેવના કરી છે. મહાદેવનું કહેવું એવું છે કે દિગંબર પૂજા નિભાવી લેવાય, જો તેને જોનારો પણ દિગંબર બનીને જોવા જતા હોય તો તે પણ ન જ ચકાવી લેવાય. એને

શું કહેવું છે, એ હું સમજું છું, પરંતુ મારે દિલગીરીગૃહ કહેવું પડે છે કે ચંદ્રગુફી ઘટના બની ને પછી સામયિકોનાં મુખપૃષ્ઠો પર પેલાં ભક્તજનોની નવન છબીઓ પ્રસિદ્ધિ પામી, એથી એ ઘટના તેના મૂળ સ્વરૂપમાં રહી શકતી જ નથી !

મનોમન હું ખીન્ને કશું ઉઠાવું છું—અને એ મારી દૃષ્ટિએ ખૂબ મહત્ત્વનો છે. ૧૨મી સદીમાં વચ્ચનકારો થઈ ગયા એનાં ખાસ તો બસવ અને ચેલ્લમા જેના મહાન રહસ્યવાદી કવિઓ થઈ ગયા. નાની-મોટી પરંપરાઓના તેઓ વિરોધી હતા પરંતુ આ દ્વિપંચર ભક્તજનો પ્રત્યે તેમનો પ્રતિભાવ કેવો હતો ? હું અત્યારે તો દેવળ અનુમાન પ્રસ્તુત કરું છું કે તેઓએ ચમત્કારી શક્તિના મુકાબલે આધ્યાત્મિક સભાનતા જ આ ઘટનામાં પુરસ્કારી હોત અને એ જ આપણી પરંપરા સાથેના અર્થપૂર્ણ મુકાબલો હોઈ શકે. આધુનિકોને ચમત્કારી ભક્તોનો મુકાબલો આ રીતે અર્થપૂર્ણ નથી પ્રતીત થતો !

‘કાઈ નવજુવાન કવિ મને કાનમાં પૂછે કે શું રેણુકા એક હકીકત છે ? શું ચેલ્લમા સત્ય છે ? તો હું ‘હા’ કહેવાની હિંમત કરું છું. હું એની સાથે નિકટતા ધરાવું છું, તેથી હું ‘હા’ કહું છું. મેં આમ તો કૂંદો જ માર્યો છે. પરંતુ મહાદેવ કવિ છે અને તેથી એવું કવિહૃદય સ્પંદિત થઈ ઊઠશે, એવી હું આશા રાખું પણ મારો ઉમળકો એ ધ્યાનમાં લેતા નથી. મેં મારી બતને છેતરી છે શું ? હું સારો પગાર મેળવું છું, સગવડભરી સરસ નોકરી છે. બેઝોનિયન-કાટેઝીયન વૈજ્ઞાનિક તાલીમે મને સંશયવાદી બનાવેલો છે ! શેશવ મારું નાપાક બની બચે તોય શું હું પૌરાણિક ચમત્કારોને પડકારવા પ્રવૃત્ત નથી થયો ? ઉછળતી વયે, દેવોનો વાસ ગળાતાં વૃક્ષો નીચે કે પવિત્ર દેવીઓના પ્રતીક સમા પથ્થરો પર મેં ચોરી-ફૂંધી પેશાબ નથી કર્યો ? આ દેવો ક્ષીય શિક્ષા કરી શકતા નથી, એવું સિદ્ધ કરવાનો મને દેવો અભરખો હતો ! તો દેટલીય રાતો ભયમાં ય તે ધીતાવેલી એય યાદ છે. મારી વાર્તાઓમાં અને નવલકથાઓમાં યૌવનની ઘટનાઓમાં આવા દ્વિધાભાવના નિરૂપણમાં હું મારું જીવન કદાચ નિમિત્ત થતું બેઠું છું. ના, હું નિરકુંશ ન બની શકું ; કારણ હું નવલકથાકાર છું, કવિ નહિ ! આર્જુનવાદ અને રહસ્યવાદને એક વાસ્તવિક સ્વીકૃત પરંપરામાં પ્રસ્તુત કરવાનું મારું સ્વપ્ન ક્યારેય સાકાર નહિ બને ! સાહિત્યકૃતિમાં એ કદાચ સાકાર થાય પણ વાસ્તવિક જીવનમાં તો નહિ જ !! એક કવિની હેસિયતથી જ કદાચ વર્ડઝવર્થ નિરાશામાં ચિત્કારી ઊઠ્યો હશે કે ‘હે મહાન પ્રભુ ! કાલગ્રસ્ત કોઈ સંપ્રદાયમાં ઉછરેલો હું મૂર્તિપૂજક બનું તો સારું !’ ઉદાસીન રહેવાનું શ્રુદ્ધને

પગલે નહિ, ન કેવળ જિજ્ઞાસુ તરીકે વર્તે તો પણ હીક ગદે મુગ્ધાવસ્થા ધારીને સહિષ્ણુ હોવાનો દેખાવ કરવો એ તો ધૂણી અપદ જ ચક્રચૂરો દોઈ એકલદેકલ અધગ નથી એને ધેગતુ જગલ ગદ્ય નથી જણેલી સગન અવગજવગ અધ્યાન પર ગદે છે લોભી ડોન્ટ્રાકટરો, જાન્ટ વેપારીઓ અને જગલખાત ના અધિકારીઓનો આટલા પૂરતા ય આભાર માનીએ કે ચક્રચૂરો જગલો દાખી નાખીને મ પડે અધગમા કેરવી આપ્યું છે । અહીં ઝડપી દિગ્દર્શી નીલગિરિની ખેતી વિહસતી દેખાય છે બેન્કે ની લેનો એ આટો લવાની ભેવાય છે ૪૮૪૮ થર વતી જોતણીઓ મુગ્ધાના વેશ્યાખલત સાથે કન્વાલિક્ષમા મડાવાયેલી હોવાનું બોલાય છે । અને મુગ્ધો તો વિચલગના મદેલાણીઓનું આકર્ષણ છે જ ।

એમ જાના, બેએક વર્ષ અગાઉ મે એક લાખી ટૂટી વર્તા લખવાનું ન દલ કરું તો મારી વ્યથાએ ને મુગ્ધવ્યો એમા હલ મક રીત નિરૂપવાનો મ મે આશય ડતા એ વાર્તા લખવાની પ્રેરણા અને એક તીતીવોડાને જોઈને થઈ હતી અથાનક એ માગા જોરગમ કુલો ડતો જોરગમ અજવાણુ હલ નારી દીકરીને મે ત્યારે કહેતું કે હવી દોઈ વન્તુ મોય તો તેને આપની ભવના Suryana Kudure કહે છે, અમ વાર્તા આરભાઈ । ગ્રામવિસ્તારની સાતિ એક પ્રમારની મદતા જન્નાવે છે, એવું ન દેસુ કહેતું શુ મોડુ નથી ? આમ તો એક નિસ્સહાય અને નગરજ ૪૮૪, તીતીવોડો । એને ન્યૂ સાથે જોડવાના ગ્રામસ સ્ફુતિનું કચુક ખમીગ નથી પ્રગટ થતુ પુ । જીવન પ્રત્યેનો લલ્લાસ અને સમાદર તીતીવોડા લેના જગુને સૂચ સાથે જોડવામા મે અનુભવો ને ગ્રામપ્રજના કલ્પનોઅનથી દુ પ્રત વિન થઈ ગો પરિસ મે ને વાર્તા લખી ન્યૂના કુકુરે

વાર્તાએ મને મારા શેશવના જાલુઈ વિશ્વમા પુન પ્રવેશ કરાવ્યો કથ નાયકનો ન મુખ્ય પુન પિતૃહત્યા કરવા તૈયાગ થયો છે કથાનાયક આવા જોધાગ નીચ જિ હગી જવે છે । અહીં ને સ વેદન છે, તે આમ મલમસ્તીનું નથી જ, પરંતુ એમા કલ્પેખિત જાલુઈ તિલ્પમાનવિવિ, પવિત્રતાની ભાવનથી હિ સક ધરતાનો પારમ્પરિક નુપણલો - આ ન્યોથી દુ પોત જ મુગ્ધ જની ગયો છુ । કથાનાયકનો પુન ને મારે જઈ રહ્યો છે, તે મારે પગથી દુ મુગ્ધી ચૂકયો છુ । દીકરા કુનિ અને મુ. જીવનથી મુખિ હ ખે છે, ન્યારે પિતા ભાવોન્માદની ષિનિમા આવીને વાડ પગ બેગેલા તીતીવોડાની ભચ્ચનાનુ ભાન કરાવે છે । મારા વિવેચકો આ વાર્તાથી પ્રભાગ્નિ થયા છે ખગ, પરંતુ મરી

જેમ થોડી ક્ષણો પૂરતા જ ! કથાનાયકનો કરિશ્મા એમને મારી જેમ જ, સ્પર્શી ગયો છે. ખીજી જ ક્ષણે વાર્તાનું સૂચિત દર્શન ઉગ્ર વિવાદ જગાડે છે ! મારી ખીજી નવલકથા ‘અવસ્થા’એ પણ આવો જ વિવાદ સર્જ્યો ! કથાનાયક રાજકીય ક્ષેત્રને વરેલો છે. સાંસદીય લોકશાહીમાં પ્રવેશેલા બ્રહ્માચારીએ વાજ આવી ગયો છે અને તેથી ગામડામાં ગુજરેલા શૈશવની તેજસ્વી દુરુસ્મૃતિઓમાં વિસામો ઝંખે છે ! ગામડામાં ગરીબ અસંગઠિત પ્રબળે એ સંગઠિત કરવા ઇચ્છે છે. એમ કરીને સુધારાવાદી આધુનિકીકરણને સુકાબલે ક્રાંતિકારી પરિવર્તન આવી શકે, પરંતુ કદાચ એનો આ નિર્ણય એવો દૃઢ નથી ! કોઈ વિવેચકે આ સમસ્યા કૃતિમાં શોધી નથી, એવું મારે કહેવું જોઈએ ! આધુનિકીકરણથી આપણા પર જખરજસ્ત પકડ છે. એ જ સાચો રાહ છે ને અન્ય કોઈ વ્યવહારુ માર્ગ જ નથી, એવું આપણું માનસ ચર્ચા ગયું છે ! ચીનમાં શું બની રહ્યું છે ? તેઓ શું કહે છે, એ આપણે ધ્યાનમાં લેવું જોઈએ.

મારી જ પેઢીના શ્રી તેજસ્વીની વાત કરું. એ એક મહત્ત્વના નવલકથાકાર છે. પ્રાચીન માન્યતાઓને આધુનિક સંસ્કૃતિનું કથાનક આલેખતાં પરસ્પરના સુકાબલા વિશે એમણે પોતીકું ચિંતન રજૂ કર્યું છે. ‘ચિદંબર રહસ્ય’ એમન્દ્ર સાંપ્રત નવલકથા છે. એ કૃતિ પણ આવો સંઘર્ષ નિરૂપે છે. પરંતુ એ આભાસી સંઘર્ષ છે. આખીજી નગર કેસૂરનો વિનાશ નોતરવામાં આ બે ઘટકો યચ્ચેને સંઘર્ષ એમાં આલેખાયો છે. લોભી અને નિર્દય વેપારીઓ ગામ આસપાસનાં જંગલો, વૃક્ષરાજિનો વિનાશ કરવામાં રત છે. એક જંગલી વેલ પધરાઈ ગઈ છે ! નવલકથાનો ઉઘાડ ડીટેક્ટીવ કથાશૈલીમાં છે. જેમ જેમ કથાવિકાસ થતો જાય છે તેમ તેમ એ સહજ જ અર્થવત્તા પ્રાપ્ત કરે છે. કેસૂર કોલેજના તરુણો તરુણીઓ સાથે મૈત્રી કરવા ઉત્સુક છે. કંટાળો ને સાહસની ઉત્કંઠા બંને એમનામાં આલેખાયાં છે. ગામના વૃદ્ધોનાં વહેમી જીવન સામે બૌદ્ધિક જીવનની ખેવના અહીં અભિવ્યક્તિ પામી છે. આ ગામની વસતી જેવા જેવી છે : વૈજ્ઞાનિક સંશોધન (એલચીની વિવિધ બીજો વિશે સંશોધનપ્રયોગ કરતો વિજ્ઞાની), શનાશોધક અધિકારી (આંતરરાષ્ટ્રીય કૌલાંડમાં એક કૃષિવિજ્ઞાનીની શકમંદ હત્યાની તપાસ આદરતો અધિકારી), કવિ (બૌદ્ધિક ચળવળમાં તરુણોને પ્રેરણા આપતો કવિ), મુક્તિવિચારક વ્યાખ્યાતા, મંદિર-મસ્જિદો બાંધવાની પ્રવૃત્તિમાં રચ્યું રહેલું સામ્યવાદ વિરોધી જૂથ, જડ બગીરદારો, કાળાબબરિયાઓ, મુસ્લિમ લક્કડ વેપારીઓ અને કેફી દવાઓના ફેરિયાઓ ! અડાખીટ

‘ભારત નબ્યા કરશે’ અને પ્રાચીન વર્તમાનરૂપે પુનરાવર્તન પામ્યા કરશે. આ લોકોને જીવનમાં ઘેઈ અપેક્ષા જ નથી. આર્થિક સહાય નીતિઓ દ્વારા સામાન્ય જરૂરિયાતો પૂરી થાય એટલે એ સિવાય તેમને કશું જોઈતું નથી. આવા લોકસમૂહથી ઈશ્વર ઉગ્ર આજે ચ રીકે છે. અને તેમનું આમ આપણી દૃષ્ટિએ ખોજિલ લાગતું જીવન આવી ક્ષણોમાં તો ઉલ્લસિત બનતું હોય છે !

ઉત્સાહી આધુનિકો આવા ખોજિલ જીવનથી ખીજવાય છે; એમાં કશું આશ્ચર્ય પામવા જેવું નથી. ૧૯૭૫ના વર્ષમાં શ્રીમતી ઇન્દિરા ગાંધીએ ટોટકટી લાદી, ત્યારે સંજય ગાંધીએ કેટલાક કાર્યક્રમોમાં આવો ખીજવાટ પ્રગટ થયો દેખાય છે. વસતીનિયંત્રણ માટે લોકોમાં ફરજિયાત વ્યંધીકરણ કરાયું હતું, ગૃહેસ્ત્રીઓ રહેતી ઝૂંપડવસતીને નિર્દયતાપૂર્વક બેઘર બનાવઈ હતી; કારણ એ માટે રસ્તાઓ પહોળા કરવાનું અપાયું હતું ! દિલ્હી યુનિવર્સિટીના એક સમાજશાસ્ત્રીને શિવ નેપોલે ટાંક્યા છે : “ભારતીય વ્યક્તિત્વની કાલિમા સંજયે પ્રગટ કરી છે. મારામાંય રહેલી એ નબળાઈઓ હું જોઈ શકું છું ! આપણે આપણી યોગરદમ એક ભંગાર સ્થિતિ અનુભવીએ છીએ. યોમેર મૂર્ખતાનું બળે સામ્રાજ્ય છે ? વર્ષોવર્ષ કંગાલ પ્રજા વણખટકી વણખાર જણ્યા કરે છે ! બળે ખેસુમાર ફાલતી વનસ્પતિ જ જોઈ શ્યો ! ત્યારે નિર્દયતાનો ઉત્કટ ઉદ્રેક આવ્યા વિના રહેતો નથી !... આ મૂર્ખ પશુઓને રહેંસી નાખો. એમનો વિધ્વંસ કરો. જાત પ્રત્યેની જ આવી ધૂણા ફાલતી હે.ય છે ! હું આ કાલિસાની વાત કરું છું.” (‘ધ ઇમ્પર્વેન્સી એન્ડ ધ મીટિઅર’, ધ ઓબ્ઝર્વર જાન્યુ. ૧૧, ૧૯૮૧) બહુજનનો મન આ શબ્દોમાં વાગ્યા પામ્યો છે. શ્રી તેજસ્વીએ સર્જેલું કેસર પણ ભડકે બળે છે; જો કે શ્રીતેજસ્વીનો અસિગમ સંજયવાદી નથી જ. ગંજય તો એમ જ માનતા હતા કે એ મૂર્ખાઓ મરવાના વાંકના જ હતા. આપણા દેશમાં યોમેર ખ્રબાત્યાર, ઉદાસીનતા ને ગંદવાડ જોઈએ છીએ ત્યારે આપણને પણ આવી જ લાગણી થઈ આવતી હોય છે ! પરંતુ લોકશાહી એની વિસ્મયકારક રીતે આપણને મૂંઝવી નાખે એવું પણ કામ કરે છે. સર્વસત્તા-ધીરા ઇન્દિરા ગાંધી જેવાંને એ સત્તા પરથી હસેલી મૂકે છે, તે પાછાં સત્તા-સ્થાને ખેસાડે છે. અમારા કણ્ઠકમાં લોકસભાની ચૂંટણીમાં રાજીવ ગાંધીનો પક્ષ જોડે જીતી બન્ય છે, તે કારાસભાની, એ પછી ત્રણ માસે થયેલી ચૂંટણીમાં જોડે હારી પણ બન્ય છે ! પરિવર્તન સાથે મેળ રાખવા માટે સુધારાવાદીએ હતાવળિયા જરૂર છે; પરંતુ ત્યારે તેઓએ કંઈ નિરાશ થવાની જરૂર પણ નથી. શ્રી રાજીવ ગાંધી ૨૧મી સદીના કોમ્યુનિટર યુગના છઠ્ઠાદાર છે આપણે આધુનિકો આપણાં બાળકોને અંગ્રેજી માધ્યમની શાળાઓમાં ભણાવીએ છીએ !

ઉપનિષદોનું અંગ્રેજીમાં અનુદિત આત્મચિંતન, આયાતી કેમ્બ્રિજી, સિતાર-
સંગીતની વીડીઓ કેસેરો—આ બધું આપણને મળે, એની પ્રતીક્ષા કરીએ છીએ !
યુવચેતના અને આધ્યાત્મિક સંવિત્તિ ઉભયને સમૃદ્ધ કરવાની મધ્યમણ છે. તે!
બીજી તરફ વસતી વધારે ચલુ રહેવાનો છે. એ વસ્તીમાંથી જ પેલાં દિગંબર
ભક્તજનો ચાલુ રહેવાના ને તેઓની પ્રસંગે-પ્રસંગે દિગંબર શોભામાત્રાઓ
ઝંપની બનીને નીકળવાની. હિંમોહારી પણ કરવાનાં ! કેટલાક રાજકીય કાર્ય-
કર્તાઓ ત્યારે પોલીસતંત્રની પાશવતાની ટીકા કરતાં છાલ આંખ કરીને જવાબ
માં છે. પણ તેનાં પરિણામે શું આવે તેના વિશે આત્મપૃથક્કરણ કરવાની
તેઓને પડી હોતી નથી !

હા, આપણે સૌ, એક યા બીજી રીતે, આધુનિક જ છીએ. પરંતુ જો આપણે
સંવેદનશીલ હોઈએ તો આપણે એવેન બનવાના જ સર્જન ક્ષેત્રે અનિવાર્યપણે
ભારતીય સંસ્કૃતિનું ઉત્તમ આપણે સંરક્ષણ જ નોઈએ. એ માટે ઉત્તમ
સર્જનોએ રસ્તાઓ જોતાવા પડશે. સ્વાતંત્ર્યપૂર્વે સાહિત્યમાં આદર્શવાદ પ્રવર્તતા
હતા ને એ ક્ષેત્રમાં આજે આપણી વચ્ચે છે. મસ્તી વેંકટેશ આયંચરનું
મને સ્મરણ થાય છે. હવે વર્ષની નેક વયે તે પહોંચ્યા છે. * ભારતીયતાનું
શાશ્વત તત્ત્વ અને માનવપ્રકૃતિ જન્ય ભવકેધાનો વિશે તેમની જાંડી અને ઉદત
સૂત્ર છે. તેઓ વિનમ્ર સંવેદનશીલતા ધરાવે છે. શેક્સપિયર, વર્ડઝવર્થ, લેસ્લિ,
સ્ક્રીફ્ટ, આનંદ, વાલ્મીકિ જેવા પશ્ચિમ-પૂર્વ સંસ્કૃતિની પરંપરાના ઉત્તમ
સર્જકોને એમણે આત્મસાત્ કર્યા છે. એમની બહીં ચિહ્નરેવ રાય નવલકથા
નોઈએ. વસાહતમાં બેઠાવાનું એનું વસ્તુ છે (અહીં અચ્ચેની 'ધાંગ' ફેલ
એપાઈ' યાદ આવે). એક પતનશીલ રાજસત્તાને ક્ષિટિશરો શરણાગતિ સ્વીકાર-
વા માટે જે ચાલાકી યોજે છે તેની આ કથા છે. અમાનવીય ધાતકીપણું
અને દિગંબર મહિષાસુર જેવા પરસ્પર વિરુદ્ધ ભાવોની સહોપસ્થિતિનાં દર્શનો
દોસ્તોયેવસ્કીની ઉત્કટ ભાવોદ્રેકતા સિદ્ધ કરે છે. એમની સરળ વાર્તાઓ માટે
ભાગે સાંસ્કૃતિક સ્મૃતિનાશના વિષયને સ્પર્શતી છે. આ સ્મૃતિનાશ વિદાર-
રવાની સૂત્ર એ પશ્ચિમ સંસ્કૃતિ સાથેના આપણા સંપર્કનું વિવેચનાત્મક પરિણામ
છે અને એ માટે આપણે તેનું ઝાલુ સ્વીકારવું રહ્યું. શ્રી મસ્તી આમ તો
તો રૂઢિચુસ્ત છે. પરંતુ એમણે આપણું ધ્યાન ખેંચવાનો પ્રયત્ન કર્યો છે કે
પરંપરા અને આધુનિકતા હંમેશા પરસ્પર વિરોધી તત્ત્વો નથી. વાલ્મીકિ અને
શેક્સપિયરને એમણે સમકાલીનોની હેસિયતથી માણ્યા છે. આધુનિક જીવનની

૦ આ લેખ જાડી નેમનું અવસાન થયું છે.

જે સમસ્યાઓ છે, કટોકટીઓ છે, તેથી તો પરંપરામાં એમની શ્રદ્ધા દઢ બને છે. પરંતુ મારે કહેવું જોઈએ કે કનડમાં આવો લેખક આ એક જ છે ! એમની નિખાલસ શ્રદ્ધા ને દઢતા આપણા દોઈ માટે સંભવિત નથી લાગતી !

કુવેમ્પુ આજે ટરતા થયા છે. ભારતની પ્રાચીન પરંપરા સાથે એમણે સંઘર્ષ દાખવ્યો છે. એ રીતે આપણી વધારે નિકટના લાગે. ધાર્મિક કર્મકાંડો ને જ્ઞાતિવ્યવસ્થાના એ ઉગ્ર વિરોધી છે. સ્થાપિત ધર્મસંસ્થાઓથી એ હમેશા અલગ રહ્યા છે. સહ્યાદ્રિની ટેકરીઓ વચ્ચે એમની જન્મભૂમિ; તેથી રામકૃષ્ણ આશ્રમમાં ઉછરેલા જીવનના ઉત્તરકાળમાં તે શ્રી અરવિંદભક્ત થયા. એમની શૈલી સંસ્કૃતપ્રચુર રહી છે. અગ્રેયપદ્યમાં એમણે રામાયણ ઉતાર્યું. શેક્સપિયર અને મિલ્ટનની રીતિ તેમ જ ભારતીય આધ્યાત્મિકતાનું રસાયણ અહીં કુવેમ્પુએ રચ્યું છે. એમનાં દર્શનમાં વૈજ્ઞાનિક અભિગમ અને લૅકોક્તર ગહનતા ઉભય ગુણોનો વિરલ સંયોગ પ્રતીત થાય છે. પરંતુ કહેવું જોઈએ કે અવતારોની ચમત્કારી કથાઓને પુનર્જન્મના કથાનકમાં ને વૈજ્ઞાનિક બૌદ્ધિકતાને મેળ ભમતો નથી, જ્યારે એ સૈદ્ધાંતિક ચર્ચાઓ કરે છે. ત્યારે હજી આજે ય એ તીખા માણસ છે. માતૃભાષાને માધ્યમનો દરજ્જો આપવાની એમની ચિંતર રહી છે. એમ જતાં, તાજેતરમાં એ એવું બોલેલા કે જે અંગ્રેજી ભાષાનું પોતે શિક્ષણ મેળવ્યું ન હોત તો એક બ્રાહ્મણ કુટુંબમાં ઢેરની ઠાકમાં વાસીદું કરતો એક ભૂદાસ જ રહ્યો હોત ! કુવેમ્પુના આ શબ્દોથી ઘણાંએ આશ્ચર્ય અનુભવ્યું. એક જૈન કવિ એમ બોલે કે બ્રાહ્મણ એક શાપિત ક્રોમ છે, ત્યારે તો આખી એ ક્રોમ ગુસ્સે થઈ જાડી હતી. હવે એ વિશ્વનાગરિકત્વની તરફેણ કરે છે; ‘અનહાઉસ્ડ ક્રૅન્સિયસનેસ’ની વાતો કરે છે. પરંતુ આ વિશ્વનાગરિક ન તો દેશપ્રત્યે કે ધર્મપ્રત્યે કશીય નિષ્ઠા ધરાવતા જણાય છે ! એમની કૃતિઓમાં પ્રગટ થતા નિરંકુશ સત્તાવાદ અને અહંનિષ્ઠ ભવ્યતાનો હું પ્રશંસક નથી જ. પરંતુ એમની એ નવલકથાઓ—‘કાનરુ હેંગાદતી’ અને ‘મલેગલ્લી મદુમાગલુ’—કનડ ભાષાની મહાન કૃતિઓ છે. કાનરુ હેંગાદતી સહ્યાદ્રિની ટેકરીઓમાં ધબકતા જીવનની સઘન સામગ્રી આલેખે છે; તો મલેગલ્લી મદુમાગલુમાં પરિવેશ દૂરના ભૂતકાળનો છે. મહાકાવ્યનું પરિમાણ આ કૃતિ ધરાવે છે. રાજ્યરોજને સ્પર્શતું આવું ઘેરું નિરૂપણ મેં કેવળ જેઈસ જોયસમાં જ જોયું છે. “વાર્તા પર વિશ્વાસ રાખો, વાર્તાકાર પર નહિ” એ કુવેમ્પુની નવલકથાને લાગુ પડે છે. સર્જકના આશય કરતાં ય ઘણું બધું વિશેષ પ્રગટ કરે છે.

‘કાનરુ હેગાદતી’ આજના વાર્તાલાપના સંદર્ભમાં મહત્વ ધરાવે છે. આ કૃતિનો ધ્યાનાયક એના પોતાના પરિવેશ સાથે સંઘર્ષ અનુભવે છે ! મસૂરમાં યુનિવર્સિટીનું દિક્ષણ મેગવી પોતાને ગામ એ પાછો ફર્યો છે. આ ગામનું જ ગણે ને પહોંચ્યા એવું ઘેરાયેલું છે કે એકલું અટૂલું પડી ગયું છે. બહારની દુનિયાનો અહીં સંપર્ક નથી. એવા ગામમાં શહેરી બનીને આવેલો આ નાયક પોતાની વસ્તીમાં પોતાને એક ‘ઇતરજન’ તરીકે અનુભવે છે. ગામવતની-બોની ગાન્યતાઓ એ સમજી શકતો નથી; કર્મકાંડ એને અકળ લાગે છે. પ્રાંતિ સાથે, એથી એ નાતો મિલ્લ કરવા મથે છે. કૃતિમાં એક દૃશ્ય છે : સંયુક્ત કુટુંબમાં નાયક રહે છે કલહલયુક્ત વાતાવરણ છે, અને તેથી ધર દુઃખી છે. નાયક મેડીએ બેસીને રોમેન્ટિક યુગનું અગ્રેજ માલિય વાચી રહ્યો છે ! આમ અસંબંધ લાગતું આ દૃશ્ય, મર્મસભર છે, ૧૮૩૬ જેટલી આ જૂના નવલકથા ‘ઇતરજનપણા’ની નવેડના આલેખતો કૃતિ બને છે. માલિક બન્દોપાધ્યાયની એ પેપેટસ ટેલ’ પણ ૧૯૩૬માં પ્રસિદ્ધ થયેલી કૃતિ છે. ‘રીટન’ ઓફ મેરીવ’ની યદ્દ અપત્તો આ કૃતિ છે. એનું કથાનકત્વ બાજે પણ આપણને જાણી રાખી ગઈ છે.

મારી પેઢીના નવલકથાકાર શ્રી શાંતિનાથ દેસાઈની વાત કરું. એમણે મુખ્યત્વે શહેરીજીવનની નવલકથાઓ લખી છે, ૧૨૦૬ ઉમરના ‘બીજ’ લખીને વાચકોને આશ્ચર્યમાં મરણાવ કરી દીધા છે. કથાનાયક મુન્બઈમાં રહે છે. પિતાનું અવમાન થતાં અંગ્લેસ્ટિ ક્રિયા માટે એ પોતાને વતન આવ્યો છે અને પછી વતનમાં જ રહી પડયાનું આતરિક ખેંચાણ એ અનુભવે છે. આ કઈ કેવળ વતનઝંખના નથી, એ વતન પાછો ફર્યો છે ત્યારે ઉપે વૈધિક આર્થિક અને રાજકીય પડકારે ઝીલવા તત્પર થયો છે. બીજ નવલકથાકાર યશવંત ચિતલ એ પણ મારી પેઢીના જ કાફકની શૈલીમાં એમણે મુન્બઈ નડાનગરની કથા લખી છે, ‘રિહારી’ શીર્ષકથી પોતાના ગામ પરિવેશી શેરાવનો ખૂરાયો નાયક એમાં અનુભવતો આલેખાયો છે. પરંપરાગત મૂલ્યો અને આધુનિક વૈજ્ઞાનિક મંસ્કૃતિ વચ્ચેનો સંઘર્ષ એમની નિરુબનતો વિષય રહ્યો છે, જો કે એના નિવારણનો કોઈ ઉપાય એ મૂલવી શકતા નથી. મનોવૈજ્ઞાનિક અભિગમથી શહેરીજીવનનાં ખાનો એમણે આલેખ્યાં છે, ૫૨૦૭ ખમીરવંતા આમીણ પાંતોનું તેનું આલેખન થકું નથી. પરંપરાગત કુટુંબપ્રધાનો નાતો ચિતલને આકર્ષે છે. ‘રીટન’ ઓફ મેરીવ’ના કથાવસ્તુથી હલદા સ્વરૂપનું વસ્તુ એમણે નિર્ધાર્યું છે. ગામડિયો ખૂર છે ખરો, પણ મુન્બઈમાં એ ચીટકી પડ્યો છે. અને મંકુલ જિંદગીનો હલક જ્યારે આત્મસંબંધોમાં એ રોધવા મથે છે. શહેરીજીવનની સુખસગવડોએ ઉપે એક

દુઃસ્વાનનો એધાર સર્જવા માંડ્યો છે, એવું ચિત્તલનું દર્શન છે, અગાઉ મેં કહ્યું જ કે ધરતી અનિરલાએ આપણે આધુનિકીકરણને જ વળગ્યા છીએ ? વહેમ-બાધાઓમાં અટવાતી ગામડાની જિંદગીનો આપણે વિરોધ કરીએ છીએ. એમ છતાં એ જીવન પાછું આપણા ચિત્તને જકડેય છે ખરું ! હા, એ સ્વી-કારવું જોઈએ કે કન્નડમાં રચાતી કૃતિઓમાં આ ગ્રામજીવનનું આલેખન હજી દેવળ શૈશવજીવનને જ સ્પર્શિતું થયું છે.

આજનો આપણો સમય બૌદ્ધિકતાનો છે. માનસિક અસંગતિ એ આજની સમસ્યા છે. આપણી સર્જન પ્રવૃત્તિ આ યુગમાં થાય છે. કન્નડમાં ૧૯૨૫ જેટલી વહેલી પ્રગટ થયેલી કૃતિ ‘મદિદુ મહારાય’નું મને અહીં સ્મરણ થાય છે. એમ. એસ. પટ્ટણ્ણાએ એમાં પુરાણકથા અને વાસ્તવ-આધુનિકીકરણને રહસ્યલેખનું કરવાની મનોવૃત્તિ-નો વિલક્ષણ સંયોગ રચ્યો છે. પ્રસ્તાવનામાં શ્રી પુટ્ટણ્ણાએ લખ્યું છે કે, “કન્નડમાં રચાતી મોટા ભાગની કૃતિઓ આપણા બે મહાદાન્ય રામાયણ અને મહાભારત-નો ઠાં તો વિસ્તાર છે અગર તો સંક્ષેપ ! પ્રગટ સ્વરૂપે અનુભવાતું આ પુનરાવર્તન આપણી બૌદ્ધિકતાનો અભવ દર્શાવે છે તો વળી એમાં આપણે અર્થાદ્યો જ જોઈ છે-નરી શુષ્કતા કુંડિત મનોદશા, બૌદ્ધિકમુક્તિનો અભાવ, નિષ્ક્રિયતા એમાં પ્રવર્તતાં દેખાય છે.”

આ પ્રકારનું દર્શન બે પૌરાણિક અમતકૃતિનો હાસ અને આધુનિક મનો-વલણનું પરિણામ હોય અને એ રીતે વાસ્તવદર્શી કથનરીતિ દ્વારા વાસ્તવનો શોધ આદરવાનો એમાં હેતુ દેખાતો હોય તો શ્રી પુટ્ટણ્ણા પ્રશ્ન કરે છે કે “શું” આવા અદર્શ નાયક-નાયિકાઓ પરથી ધ્યાન ખેંચીને આપણે આપણા લૌકિક જીવનના પાત્રોની વિભાવનામાં રૂપાન્તરિત ન કરી શકીએ ? એમ કરીને પૌરાણિક અમતકૃતિનો હાસ કરવાનું લયસ્થાન પણ દૂર ન થઈ શકે ? કેમ કે આવાં પાત્રો તેમના સ્વભાવમાં કૃતિ દ્વારા વર્તેઓછે અંશે રામ-સીતા, યુધિષ્ઠિર-દ્રૌપદીનો આદર્શ જ સિદ્ધ કરવા મથતાં હોય છે.” મીથમાં વાસ્તવને સમાવિષ્ટ કરવાની મનોવૃત્તિ અહીં દર્શાવાઈ છે. એમની મહેચ્છા રૂપકંત્રથી અને નવલકથા ઉભય સ્વરૂપને સ્પર્શવાની છે. સપાટી પરથી એ વાસ્તવલક્ષી વાર્તા હોય, પણ એના સૂક્ષ્મ સ્તરે એ બોધવાર્તા અનતી હોય. ગાર્સિયા માર્કવેઝે નવલકથામાં આવું ‘મેન્ડિગલ રીયાલિઝમ’ સિદ્ધ કર્યું છે. શ્રી પુટ્ટણ્ણાએ પણ આ શક્તિ ખતાવી છે અને કદચ માર્કવેઝેને પણ દોરી શકે તેવી રીતે. એક મૃત મનાતી સ્ત્રી પુનર્જીવિત થાય છે, સીતાના જેવી કષ્ટદાયક સ્થિતિ અને તેમાંથી વિજયની ભૂમિકા સુધીનો એમાં વિકાસ છે.

૨ નવલકથા જ એક છદ્મવેશી રામાયણ કહી શકાય તેમ છે. એમાં રાવણ દુષ્ટ જનકુવર તરીકે આલેખાયો છે. પરંતુ આ કૃતિનું જીવંત તત્ત્વ તો તેમાં નાવતાં વાસ્તવલક્ષી વર્ણનો જ. શ્રી પુટપણામાં રહેલો આધુનિક માણસ મંશય-દષ્ટિથી આસપાસના પરિવેશને જુએ છે ને નિંદા કરે છે. અહીં કશાકનો સ્વીકાર કરવો હોય ત્યારે મીઠની ગરૂર, પરંતુ કશાકની શોષ આદરવી હોય ત્યારે તો વાસ્તવવાદના જ આવશ્યકતા. શ્રી પુટપણાને વાંચનાં આની પ્રતીતિ દાય છે. શ્રદ્ધાળુઓ અજ્ઞાનને કારણે અકુષા સ્વીકારણુદિ જતાવતા હોય છે. ચંદ્રગુટીના દિગંબર શક્તજનોની જેમ. તો ક્યારેક કશે રહસ્યબોધ પણ એ સ્વીકારણુદિમાં કારણશૂંત હોય છે. ચંદ્રગુટીનાં પેલા શક્તજનો નદીમાં જોમાં જોઈ દેવી આવેશ ચઢે એનો પ્રતીક્ષા કરે છે. અને એ આવેશ-અવસ્થામાં આવનાં નગ્નસ્થિતિમાં ટોળાકારે મંદિરમાર્ગે નીકળી પડે છે. તેઓને આવાં નિહાળવાને દલે વળેલી જનતા પ્રાપ્તે તો તેઓ સાવ બેધ્યાન હોય છે. પરંતુ નવલકથાકાર ખસૂં એક સંશયવાદો છે. એમની સર્જકતાનાં બે પાસાં છે - પત્રકારત્વ ને દર્શિત અને એ જ એમનાં કીર્તિદા-શક્તિ છે.

આપણી મનઃસ્થિતિ કપરી છે ! એક તરફ આપણામાં મંશયબુદ્ધિ છે તો બીજી તરફ શ્રદ્ધાળુતાય છે ! આવો દ્વિધાલાવ એ જ આપણું કારુણ્ય છે પરંપરાબદ્ધ આપણો સમાજ પશ્ચિમી વૈજ્ઞાનિક અભિગમને કારણે આ દ્વિધા-જાવની વેદના ઉત્કટતાથી રહે છે. શ્રી પુટપણામાં આ અધું છે. આપણા સર્જકો તેનાથી પ્રભાવિત થયા છે, એ ઘટનાઓને જ નવલકથા રૂપે છે. જાતિપ્રથા ને સરકારી તંત્રોની બ્રષ્ટાચારી વિશે શ્રી પુટપણાની નાણકારી પ્રભાવક છે. એમણે એવડાં વધણા સ્વીકાર્યાં છે : પ્રાચીનીકરણ અને આધુનિકીકરણ. ભારતીય જીવનની સમગ્ર વાસ્તવિકતાને આંખવા માટે જાણે અનિવાર્ય એવી રૂપકમંડિ અને વાસ્તવવાદી ઉભય મર્જનરીતિનો અહીં અરૂઢ ખપ લેવાયો છે. માકંવેજને પ્રેરણા આપી શકે એવી સમર્થ સૂત્ર શ્રી પુટપણામાં હોવાથી 'સંસ્કાર' પ્રકારની નવલકથાને તો એ અવશ્ય દોરી શકે જ. અહીં ભૌત્યાની 'પર'ની સિદ્ધિની પગ મેંધ સેવી ઘટે. એમાં 'મદાભારત'ને નૃવંશીય અભિગમથી રજૂ કરીને તેની પૌરાણિક સંકુલનાનું સરસીકરણ કરવામાં આવ્યું છે.

શ્રી પુટપણાને મેં આજ અધી વાંચ્યા નથી ! છતાંય એમનો પ્રભવ તે છે જ. પરંતુ શ્રી શિવરામ કારન્યથી કું વિશેષ પ્રભાવિત છું એમ મારે કહેવું જોઈએ. મારી વિચારસરણી અને મારી સેખનરીતિ ઉભય જાણે એમની દોરવણી દેવળ સાહે છે. શ્રી કારન્ય માન્ય અગ્રેયવાદી અને બૌદ્ધિક લેખક છે આને

એંશી વર્ષની વયે પણ એવો અભિગમ એમણે જાની રાખ્યો છે. મારે મન આ એક મોટી ઘટના છે. શ્રી શિવરામ માત્ર નવલકથાકાર નહિ, વૈજ્ઞાનિક અભિગમને લોકપ્રચલિત કરવામાં સદા ઉત્તુક રહેનાર એક લોકસેવક પણ છે. તેમને આ ક્ષેત્રને કાળો નોંધપાત્ર છે. ભારતીય સંસ્કૃતિ એમનો રસનો વિષય રહ્યો છે. એક નૃવંશશાસ્ત્રીય દષ્ટિબિન્દુથી આ ક્ષેત્રમાં તેમણે રસ દાખવ્યો છે. ‘મૃદંગિયા કાંસુગણ’ એમની રસપ્રદ કૃતિ છે. એમાં નૃવંશશાસ્ત્રીય સૂઝ દેખાઈ આવે છે. એક વૃદ્ધાનું પાત્ર એમાં આવે છે. એમાં એ દષ્ટા છે, એનામાં અતીન્દ્રિય શક્તિ છે. આ પાત્ર લેખકની નૃવંશશાસ્ત્રીય દષ્ટિને પ્રગટ કરી આપે છે. શ્રી કારન્ય સત્યભક્તિ ને ન્યાયનિષ્ઠાને વરલાં છે. જડ રૂઢિ એમને માન્ય નથી. આવી ગુણસંપત્તિને કારણે આપણા જમાનાના એ એક વિરલ સાક્ષર છે. એમણે પશ્ચિમ સંસ્કૃતિની સ્તુતિ કરી છે. ત્યારે મને ઘણીવાર એમાં પશ્ચિમપરસ્તી લાગી છે! પરંતુ એ સાથે મારે કહેવું જ જોઈએ કે એમને આમજનતા સાથેનો નાતોય દૃઢ મજબૂત રહ્યો છે. અને એથી એમની અંગત અભિરુચિ કે પૂર્વગ્રહો એમની સજ્જતાને કચારેય કુંઠિત નથી કરી શક્યા. શ્રી કારન્ય જેવા અન્ય લેખકો પણ આપણે ત્યાં છે જ. ચંદુરંગા જેવા લેખક પોતાને પરિચિત ગ્રામપરિવેશનું વાસ્તવદર્શી ચિત્રણ કરે છે. તેમણે આપણી સદીની ચાલીસીમા પ્રગટેલ પ્રાગતિકતાના જુવાળને ઝીલ્યો હતો. એ એમનો આરંભનો લેખનકાળ હતો. ભારત પરંપરાગ્રસ્ત હતું, ત્યારે આ પ્રાગતિકતાવાદીઓ પરંપરા સામે યુદ્ધે ચઢેલા. પરંતુ એમની ‘વૈશાખ’ નવલકથા આથી જુદા પ્રકારની છે. એમાં ગ્રામજીવનનું ગૌરવ નિરૂપાયું છે. વિષમતાઓ અને અજ્ઞાત કૂરતાઓની ય છબી એમણે ઝીલી છે, એમ છતાં એકંદર સૂર ગ્રામજીવનનું ગૌરવ પ્રતિષ્ઠિત કરવાનો રહ્યો છે.

શ્રીકૃષ્ણ અલનહલ્લી પણ એક પ્રભાવક લેખક હતા. ગ્રામજીવનમાં પરંપરાગત ભારતીયતાનાં જ મૂળિયાં છે, એની સામે એમણે એક બૌદ્ધિકની ભૂમિકાએથી પ્રશ્નો ઉઠાવ્યા છે. એમ છતાં શહેરીપ્રભાવથી ગામડાનાં યતાં ઉન્નત વિશે એ ચિંતિત છે. કદાચ આવી કાંઈ અનિવાર્ય પ્રક્રિયા હોય તોય એ ધાતકી અને દુઃખ જ ગણવી જોઈએ, એમ એમણે કહ્યું છે. ‘પરસંગલ ગેડેચિસા’ એનું ઉદાહરણ છે. શ્રી લંકેશ તે આપણા સમયના જ એક પ્રભાવશાળી લેખક. એમની ‘કથાપ્રસંગ’ નવલકથા આકારવિહીન લાગે; એની શૈલી કંઈક મનોરંજક અને ચપળતાભરી છે. ગ્રામજીવનમાં યતા અન્યાયોનું એમાં નિર્દય નિરૂપણ થયું છે. સુધારાની કામતા એ કૃતિનું રસકેન્દ્ર છે.

શ્રી કારન્યની વાત કરી કરું! ‘મરલે મણિજી’માં પ્રસરતી અશાન્તિનું વસ્તુ

છે. આ અશાન્તિ આમીશુ શાન્તિને કારણે જ છે ! આંતરિક વાતાવરણ જ 'હેતુ' ભવસ્થાન સર્જે છે, એવું અહીં સૂચન છે. આમશ્વનની આર્થિક જ્ઞાણેરી નિમિત્તે વેડવો પડતા સંબંધ જ નૈતિક મૂલ્યો જન્મ્યા છે, અહીં રૂઢિચુસ્ત પિતાત્વ પાત્ર ધ્યાન યે એ છે. પોતાનો દીકરો અંગ્રેજી ડેગવણી લઈને એક અધિકારી બને એવી મહેન્ટા એ સેવે છે ! પોતાની જમ એ પણ ગરપદું કરે, એ એને પમદ નથી. એથી દીકરાને અંગ્રેજી ડેગવણી અપાવી; ત્યારે નતીન્ને એ આવ્યા ક એ કુછ દે ચહી ગયો ! ત્રીજી પેઢીએ એક આદર્શવાદી જન્મે છે ને સંજ્ઞાનપણે ગામડે પાછો ફરવા ઇચ્છતા હોય છે. પોતાના જાત-ભાઈઓ સાથે એને સંબંધ બાંધવો છે અને એઓને નુધારવા પણ એ માગે છે આમ આ કૃતિત્વ વસ્તુ 'રીટર્ન' એક ધ નેટીવ' પણ છે. ધણવધા સેખોદાનું આને આ રસનું વસ્તુ રહ્યું છે. શ્રી કારન્યમાં મને રસ છે તે આ બાબતે : કારન્ય પોતે નુધારાવાદી છે; પરંતુ એ મૂલ્યગોષ્ઠ કરે છે. આધુનિક સંસ્કૃતિથી અભણ એવી પ્રજાના જીવનમાથી એ આ શોધ આફરે છે એ વિશેષ મહત્વની વાત છે. એમણે મર્જેલું એક વૃદ્ધાનું પાત્ર મને યાદ આવે છે. એ જોગી ભણી શ્રી સ્વાભિમાન માટે જે સંબંધ વેડે છે, એ કેઈને પણ પ્રભાવિત કરી મૂકે તેવું છે. એની કંઠાસ સ્થિતિ અને જનાં એનામાં ઉદાત્તશુન-વિશેષથી ઘટના, એ જ શ્રી કારન્યની દૃષ્ટિએ મુખ્ય છે. એક બીજું પાત્ર પણ યાદ હતું : લક્ષ્મીનારાયણ 'કેવો દુષ્ટ છે એ ! આધુનિક સંસ્કૃતિત્વ' એ ફરજદં છે. રૂઢિપૂજક પિતાની ઝખના ઉલી એને આધુનિક સમયતા કેમવેલા અધિકારી તરીકે જોવાની ! આમ ભાવનાશીલ કહી શકાય તેા 'રિત' દ્વારા જ મૂલ્યભાસની સ્થિતિ રચાય છે, તે અહીં અપૂર્વ રીતે સૂચનાયું છે. આ ભાવનાશીલ પિતાનાં આની મનોકામનાના ઘડતરમા આઝાદીના જ મનો પૃકંપૂ શ્રી કારન્યે ગૂંથી છે ! પશ્ચિમ સંસ્કૃતિના પ્રભાવ નીચે આવેલા આપણા જોવાઓના ચિત્ત પર પેલા લક્ષ્મીનારાયણના સંસ્કાર અંકિત થયા જ હોવા જોઈએ, પરંતુ શ્રી કારન્ય આ પ્રશ્ન કરતા નથી. લક્ષ્મીનારાયણ સાથી આવે જનો ગયો ? એના પિતાએ સ્વસ્થ શાત આમશ્વન કેમ ગુમાવતું પસંદ કર્યું હતું ? શ્રી કારન્ય મૂળમૂળ રીતે નૈતિકવાદી છે; અધ્યાત્મવાદી કે રહસ્યવાદી નહિ. આધ્યાત્મિક ભૂમિકાએથી આ પ્રશ્ન જોએ કરીએ તો શ્રી કારન્યનો વાસ્તવવાદ અસંબંધ જ લાગે ચાવી પ્રતીતિને કારણે કદાચ 'સ સ્કાર'નું રૂપવિધાન મેં કર્યું હતો. એમા આવતા નારણુપા યાદ કરો.

ગિથ કુર્જે આધુનિક ખ્રિસ્તી સંસ્કૃતિનો આફ્રિકામાં પ્રસાર કર્યો. એક તરફ મહાન આદર્શવાદ અને બીજી તરફ તેમનું ઠાણ વક્રત્વ. એમના અભિમ

ઉદ્ધારો કેવા હતા? : 'એ સંસ્કારહીનોતે જડમૃગથી ઉખેડી નાખો !' આપણો સમય જુઓ : ચીનાઓએ તિબેટ કબજે કર્યું. રશિયાએ અફઘાનિસ્તાનમાં અફો જમાવ્યો. અમેરિકનો તો ઘગભગ બધે જ છવાયા છે; અસખત, જ્યાં રશિયનો છે ત્યાં નહિ. ભદ્રવર્ગીય ભારતીયો પ્રજાસંઘધાની બાબતોમાં આવું જ વર્તન દાખવે છે. રોષિનકૂઓ જંગલમાં 'શુક્રવારે' મળે છે એવું જ આ કૃતિમાં સૂચનાત્મક રીતે નિરૂપાયું છે.

આથી વિશેષ હું કંઈ કહું તો કંઈક વધુ પડતું કહેવાય. આધુનિક સંસ્કૃતિના સંશયવાદનો પ્રભાવ જો મારા પર ન હોત તો હું નવલકથાકાર બન્યો જ ન હોત ! મારે એ પણ કહેવું જોઈએ કે હું જે પ્રકારનો નવલકથા લેખક છું તેનું કારણ આધુનિક સંસ્કૃતિ સાથેનો સંઘર્ષ છે.

(ફેરિટવલ આફ ઈંડિયા, ઈંડિયન લિટરરી કોન્ફરન્સ ૧૭-૨૦, એપ્રિલ, ૧૯૮૬ શિકાગો યુનિવર્સિટીમાં રજૂ કરેલો નિબંધ 'બાહુવચન'ના સૌજન્યથી પ્રગટ કર્યો છે.

ઓક્ટોબર-ડિસેમ્બર ૧૯૮૮

તેનગુએ ૬ કવેન્તં

અનુ. કરમશી પીર

કલોદ લેવી-સોસ માધે એક સુલાકા..

• [આપણે સૌ માનવશાસ્ત્રને એક જ ગીતે નજીકતા હોઈએ છીએ, આપણા અન્ય વિચિત્ર કોઈ મંદિરા, પ્રભ કે પદાર્થનો પરિચય પામવાના શોખરૂપે, ને એથી પ્રાપ્ત થતું મુખ આપણા ઈર્નંદનીય જીવનની પાંદડીપ રૂપે જ રહી નય છે કલોદ લેવી-સોસને આવો અભિગમ અગ્નિપ્રાય છે વાસ્તવમાં તેઓ માન પ્રખર માનવશાસ્ત્રાસી નહિ, એકા જ પ્રખર દાર્શનિક અને માનવતાવાદી છે આદિમ પ્રભનો વિશે, ખાસ તો પ્રાકૃતિક, એમણે કરેલું કાચ માનવીનું એવું ચિત્ર દોરી આપે છે કે માનવી વિશેની આપણી સમજણને સીધી જ ભેદી નાખે છે તેમનું કહેવું છે : “એક જમાનાના ખાળ-વિજ્ઞાન અને પ્રાકૃતિક વિજ્ઞાનો વચ્ચે જે મહત્વનો સળધ હતો એટલો જ મહત્વનો સંબંધ આજે માનવશાસ્ત્ર અને અન્ય માનવીયશાસ્ત્રો વચ્ચે છે આપણે જે માનવ સમાજનો અભ્યાસ કરીએ છીએ તે સમાજ સમય અને અવકાશના દૃષ્ટિબિંદુએથી સતતા મુખ જ દૂર રહેલા પદાર્થો જેવાં છે એ કારણે આપણે એમના પાયાના શુદ્ધધર્મો માત્ર નહીં કરી શકીએ છીએ તેમ તેમ આવા સમાજોનો અભ્યાસ સંબંધિત થતો નય જ તેમ તેમ એમનાં કેટલાક ચોક્કસ લક્ષણો નજરે પડવા માટે છે, જે સામાન્યપણે સમગ્ર માનવસમાજના મૂળમાં પણ રહેલા છે”

માનવીનો આજો અભ્યાસ કલોદ લેવી-સોસ દ્વારા થાય છે એ સવિશેર કૃજદાસી છે, ઈ સ. ૧૮૩૫માં તેઓ પ્રાકૃતિક મથા ત્યાંની સાચો પાઠસ વિદ્યાર્થીમાં સમાજશાસ્ત્ર

વિભાગના વડા તરીકે તેમની નિમણૂક થઈ, પછી પ્રાધ્યાપક તરીકે દરજ્જાના શીખવતા રહ્યા. ત્યારથી એમની ગુચ્છિ ધીરે ધીરે માનવવંશશાસ્ત્ર પરત્વે ઉઘડતી રહી. પછી તે માતૃ શ્રોત્રો અને દક્ષિણ અમેરિકાની વિરાટ, આણુવિકસિત, અંતરિયાળ ભૂમિમાં વૈજ્ઞાનિક નેતા તરીકે ઘણા પ્રવાસો એમણે ખેડ્યા.

આ રીતે, પોતે જોને માનવ ઇતિહાસનું સૌથી યુવા વિજ્ઞાન કહે છે એ ક્ષેત્રમાં પ્રવેશ્યા. આધુનિક જગત માટે આ ક્ષેત્ર સૌ વિજ્ઞાનોમાં અત્યંત મહત્વનું છે, “બહે ને એનું” આધુનિક દ્વંદ્વમાં દ્વંદ્વ હોય.” કારણ, તેઓ કહે છે : “માનવવંશશાસ્ત્રના જન્મને ભાગ્યે એકાદ સદી વીતી હશે. હવે પછી પણ માંડ એકાદ સદી જીવવાનું એને ભાગે રહેશે. કેમકે આદિ સંસ્કૃતિઓ ખૂબ ઝડપે લોપ પામતી જાય છે. ભૂતકાળમાં તે જગત ભાતીગળ સંસ્કૃતિઓની પ્રચુર માત્રાથી સમૃદ્ધ હતું. પ્રત્યેક સંસ્કૃતિ એના જૂજવે રૂપે નીખરી ઊઠી હતી. એકવીસમી સદી સુધીમાં તે માત્ર એક જ સંસ્કૃતિ બચી હશે, અને માનવ શું છે એ પરખવાની એક માત્ર રીત રહી હશે, આપણે કદાચ અવકાશયાત્રીઓ જેવા છીએ. આપણે તારાઓની આશ્ચર્યમુગ્ધ કરી મૂકે એવી અપૂર્વ રચના નીરખી છે ને હવે તે આવી રચનાનું પુનરાવર્તન શક્ય નથી જે ફરીવાર આપણને નીરખવા મળે. માત્ર બે જ સદીમાં તે આણુસનો એક પ્રકાર એના ખીલ પ્રકારની બેડાબેડ રહેતો હશે અને એનો અભ્યાસ કરતો હશે. તેથી હું માનું છું કે આદિવંશ સંશોધન અથવા અવકાશ વિજ્ઞાન કરતાં આપણું આ કામ વધુ તકાદો માગી લે છે. માનવવંશશાસ્ત્રની જેમ પેલાં બે ક્ષેત્રોને (આદિવંશ સંશોધન ને અવકાશવિજ્ઞાન) કાળનું કોઈ બંધન આડે આવતું નથી.”]

પ્ર. : કલોદ લેવી-સોમ, માનવવંશશાસ્ત્રી તરીકેના અભ્યાસના તારણરૂપ આધુનિક સમાજ અને આદિમ સમાજને જુદાં પાડતાં પાયાનાં લક્ષણો કયાં ગણાય ?

ઉ. : બે લક્ષણો તે તત્ત્વો મારી નજરે ચઢે છે. પહેલું : એક તરફ આપણો પોતાનો સમાજ છે, જ્યારે બીજી તરફ ઇતિહાસે નોંધ્યા હોય તેવા અન્ય સમાજો છે. હવે આપણે બે કદ અને ઘનતાનાં દૃષ્ટિબિંદુએ વિચારવું હોય તે આ બંને તરફના સમાજોનો તુલનાત્મક અભ્યાસ કરવા આપણી પાસે કોઈ એક જ માપદંડ નથી.

ખીજી : માનવ અને પ્રકૃતિ વચ્ચે અત્યાર સુધી જે નાજુક સમતુલન પ્રવર્તેલું હતું તેને આપણા મનને આખરે તોડી નાખ્યું છે અદારમી સદીમાં માનવ વસતી વધવાનો જે જીવાળ શરૂ થયો એ ઘટના મારા જેવા માનવવંશશાસ્ત્રીને મન તો અત્યંત મહત્વની છે. અર્થશાસ્ત્રીઓ આ ઘટનાને એમના આંકડાઓમાં મૂલ્યાંકન કરે છે. માનવવંશશાસ્ત્રની મમતા કાયદો કોમો થાય છે, આ સમાજની ગુણવત્તાનો. જે યુગમાં આ સમાજનું કદ અને ધનતા પ્રમાણમાં અદ્ય હતાં એ યુગમાં સર્જાયેલાં નૈતિક મૂલ્યો અને દાર્શનિક વિચારોની મૂડી પર આજના વિસ્તૃત માનવસમાજનું ગાઢું આપણે ગળડાવ્યે જઈએ છીએ. આવાં પુરાતન મૂલ્યો આપણે માટે એવો અર્થ ગુમાવતા જામ છે.

પ્ર. : માર્ક્સવાદી દૃષ્ટિબિંદુને આ વાત લાગુ પાડી શકાય ખરી ? .

ઉ. : આમ જુઓ તો માર્ક્સવાદનો જન્મ પણ ક્યારે થયેલો ગણાય ? પ્રમાણમાં ઘણા નાનકડા સમાજમાં આપણે વસતા ત્યારે, ખરી વાત તો એ છે કે સાંપ્રત સમાજના કદને ધ્યાનમાં રાખીને એમાંથી કોવા થતા પ્રશ્નોનું તલાવગાહી અવલોકનમાંથી ને ગહન મનનમાંથી જન્મેલું કોઈ તત્ત્વજ્ઞાન આપણે મારે હલ્ય નથી. અંગત વાત કરું તો માનવવંશશાસ્ત્રી તરીકે સાંપ્રત સમાજનું રાક્ષસી કદ નજરે ચડતાં જ સંસ્કૃતિ જેવી કોઈ વસ્તુની પરિકલ્પના કરવા જતાં હું કમકમા અનુભવું છું. મારી આ વાતનું સમર્થન કરે એવી એક આપણ્યાવની પ્રતિક્રિયાની પ્રશ્નિયા મમાજમાં ચાલી રહી છે. માનવસમાજના રાક્ષસીકદથી બચવા એની અંદર જ બળોલ જેવાં નાનાં એકમો રચી, લોકોને એમાં ભરાઈ રહેવાની ફરજ પડતી હોય છે. આવા નાના સમૂહોની રચનાની ભાત અતીતના અખિલ માનવ-સમાજની ભાતને મળતી આવતી હોય છે, એવા વિભાજો માનવજનને નામે કાર્ય કરવાની જવાબદારી ઉપાડી લેના હોય છે, જે કે વ્યવસ્થાની બહાર રહીને.

પશ્ચિમમાં, વિશિષ્ટ રીતે જ આને માનવસમૂહોની બિન-રાજકીયતા (depolitization) કહે છે. આંતરરાષ્ટ્રીય સંબંધોના સંદર્ભમાં આવી પ્રવૃત્તિ તટસ્થવાદી તરીકે ઓળખાય છે. આખરે તો વાત એની એ જ રહે છે : અનેકવણા લાગીદારોની, અતિમંકુસ સંબંધોના જટાળજની અવેજીમાં કામ આપે એવી રીતે પૂરી પાડવાનો, તેમજ નાની, નિયમન-ક્ષમ સંસ્થાઓનું નિર્માણ કરી, એને જ બધા વાની વિચારવાની અને

નિર્ણય લેવાની જવાબદારી સોંપી દેવાનો આ પ્રયત્ન છે.

હવે આપણે ખીજા સુદા પર આવીએ : વાતાવરણથી વિચ્છેદ કયો એના વિશે. એ વિચ્છેદ એટલો બધો ઘાતક છે કે એના મૂળમાં જ વાતાવરણના વિધ્વંસની વાત રહેલી છે. આની પડછે આદિમ પ્રજાઓનો અભિગમ વિચારીએ. પોતાની આસપાસ પ્રકૃતિના પરિવેશનો ઉચ્છેદ કરવા નથી કોઈ સાધનો એમની પાસે કે નથી કોઈ એવણા સરખીય એમ કરવાની. સૌથી અદિમ આરણ્યક જાતિઓની કૃષિ પદ્ધતિ કંઈક આવી છે : જંગલનાં વૃક્ષો બાળી તેઓ જમીન પ્રાપ્ત કરે; એક કે બે વર્ષ પૂરતો જમીનના એટલા ટુકડાનો ખેતી માટે ઉપયોગ કરે, ત્યાર પછી વીસેક વર્ષ સુધી એમાં ફરી વૃક્ષો ઊગી નીકળે એ માટે એને પડતી મૂકે. કિન્તુ આધુનિક માણસના હુકારનો સૂર જુદા જ પ્રકારનો છે. આ વિશ્વમાં શ્વસી રહેલાં અનેકવિધ જીવવિશેષોની એને કોઈ તમા નથી. એની કહેવાતી માનવતાવાદી ખાતાવહીમાં વૃક્ષો કે પ્રાણીઓ માટે કોઈ ખાતાં એણે ખનવ્યાં નથી. માણસ વિશેની એની આગતી કલ્પનામાં બંધ ન બેસે એવા અન્ય માનવસમાજોનું પણ એમાં કોઈ સ્થાન નથી. તારવણી : માનવીનું આજનું જંગલીરૂપ ક્યારેય નહોતું.

માનવે પોતાની ઈતર પ્રકારની સર્વ જીવસૃષ્ટિનો ધ્વંસ કરવાની રીતિ અપનાવી. આ જીવનશૈલીનાં આરંભક મહિમાગાન ગાવામાં, પોતાનાં કૃત્યોથી પોતાની જાતની રક્ષા કરતાં કવચો નખળાં પડતાં જાય છે, એ વાત જ માનવી વિસરી ગયો. પોતાને ગમતી વાત, એટલે કે પોતાની જાત, અને બાકીનું સર્વજગત, એ બન્નેની સરહદોને એણે એટલી હદે સંકીર્ણ કરી નાખી છે કે હવે એને ખુદને ઊગારવા કશું બચ્યું નથી.

પ્ર. : ટૂંકમાં, પ્રગતિને તમે પરાગતિ તરીકે જુઓ છો ને ?

દ. : મારા મતે તો ટેકનોલોજીની પ્રગતિ એટલે એણે ઊભી કરેલી સમસ્યાઓથી છટકાને નવી નવી સરખાવે જતી સમસ્યાઓમાં ખૂંપવાની પ્રવૃત્તિ. પ્રયંત્ર વિનાશથી શરૂઆત કરવી, જીવસૃષ્ટિની શતસહસ્ર અનોખી અને અદ્વિતીય ભાતોને ઊર્જાનો ધોધ વહોડવા ખાતર હોમી દેવી; જીવની ખોજમાં આંધળાભીંત બની અસમતુલનની નવી નવી અવસ્થાઓ ઊભી કરવી, ફરી વધુ ને વધુ વિનાશ કરતા રહેવું—પ્રગતિનો અર્થ એટલો જ છે.

પ્ર. : પરંતુ આપણે માત્ર વિનાશ નથી કરતા, કશુંક રચતા પણ રહીએ છીએ, છેવટ જતાં શેનું મહત્ત્વ વધી જાય છે? જોતો આપણે વિનાશ કરીએ છીએ એનું કે જોતું આપણે સર્જન કરીએ છીએ એનું ?

ખીજી : માનવ અને પ્રકૃતિ વચ્ચે અત્યાર સુધી જે નાજુક સમતુલન પ્રવર્તતું હતું તેને આપણા મનને આખરે તોડી નાખ્યું છે અદારમાં સદીમાં માનવ વસતી વધવાનો જે જુવાળ શરૂ થયો એ ઘટના મારા જેવા માનવવંશશાસ્ત્રીને મન તો અત્યંત મહેરવણી છે. અર્થશાસ્ત્રીઓ આ ઘટનાને એમના આંકડાઓમાં મૂકવા કરે છે. માનવવંશશાસ્ત્રની મમ્મશ કોયડો જિભો યાય છે, આ સમાજની ગુણવત્તાનો, જે યુગમાં આ સમાજનું કદ અને ધનતા પ્રમાણમાં અદ્ય હતાં એ યુગમાં સર્જાયેલાં નૈતિક મૂલ્યો અને ઇશાનિક વિચારોની મૂડી પર આજના વિસ્તૃત માનવસમાજનું ગાફું આપણે ગળાડાવ્યે જઈએ છીએ. આવાં પુરાતન મૂલ્યો આપણે મટે એનો અર્થ ગુમાવતા જાય છે.

પ્ર. : માફુંસવાહી દૃષ્ટિબિંદુને આ વાત લાગુ પાડી શકાય ખરી ?

જી. : આમ જુઓ તો માફુંસવાદનો જન્મ પણ કયારે થયેલો ગણાય ? પ્રમાણમાં ઘણા નાનકડા સમાજમાં આપણે વસતા ત્યારે. ખરી વાત તો એ છે કે સાંપ્રત સમાજના કદને ધ્યાનમાં રાખીને એમાંથી જિભા થના પ્રયત્ન તલાવગ્રાહી અવલોકનમાંથી ને ગહન મનનમાંથી જન્મેલું કોઈ તત્વજ્ઞાન આપણે મટે લગ્ય નથી. અંગત વાત કરું તો માનવવંશશાસ્ત્રી તરીકે સાંપ્રત સમાજનું રાક્ષસી કદ નજરે ચડતાં જ સંસ્કૃતિ જેવી કોઈ વસ્તુની પરિકલ્પના કરવા જતાં હું કમકમા અનુભવું છું. મારી આ વાતનું સમર્થન કરે એવી એક આપણચાલની પ્રતિક્રિયાની પ્રક્રિયા સમાજમાં ચાલી રહી છે. માનવસમાજના રાક્ષસીકદથી બચવા એની અંદર જ બળેલ જેવાં નાનાં એકમો રચી, લોકોને એમાં ભરાઈ રહેવાની ફરજ પડતી હોય છે. આવા નાના સમૂહોની રચનાની ભાત અતીતના અખિલ માનવ-સમાજની ભાતને મળતી આવતી હોય છે, એવા વિશાગો માનવજનને નામે કાર્ય કરવાની જવાબદારી ઉપાડી લેતા હોય છે, જે કે વ્યવસ્થાની બહાર રહીને.

પશ્ચિમમાં, વિશિષ્ટ રીતે જ આને માનવસમૂહોની જિન-રાજકીયતા (depoitlization) કહે છે. આન્તરરાષ્ટ્રીય સંબંધોના સંદર્ભમાં આવી પ્રવૃત્તિ તટસ્થવાહી તરીકે જોખખાય છે. આખરે તો વાત એની એ જ રહે છે : અનેકગણા લાગીદારોની, અતિસંકુલ સંબંધોના જટાબળની અવેજમાં કામ આપે એવી રીતે પૂરી પાડવાનો, તેમજ નાની, નિયમન-ક્ષમ સંસ્થાઓનું નિર્માણ કરી, એને જ બધા વતી વિચારવાની અને

નિર્ણય લેવાની જવાબદારી સોંપી દેવાનો આ પ્રયત્ન છે.

હવે આપણે ખીજ સુદા પર આવીએ : વાતાવરણથી વિચ્છેદ કર્યો એના વિશે. એ વિચ્છેદ એટલો બધો ઘાતક છે કે એના મૂળમાં જ વાતાવરણના વિધ્વંસની વાત રહેલી છે. આની પડછે આદિમ પ્રજાઓનો અભિગમ વિચારીએ. પોતાની આસપાસ પ્રકૃતિના પરિવેશનો ઉચ્છેદ કરવો નથી કોઈ સાધનો એમની પાસે કે નથી કોઈ એવળા સરખીય એમ કરવાની. સૌથી અદિમ આરણ્યક જાતિઓની કૃષિ પદ્ધતિ કંઈક આવી છે : જંગલનાં વૃક્ષો ખાળા તેઓ જમીન પ્રાપ્ત કરે; એક કે બે વર્ષ પૂરતો જમીનના એટલા ટુકડાનો ખેતી માટે ઉપયોગ કરે, ત્યાર પછી વાસેક વર્ષ સુધી એમાં ફરી વૃક્ષો ઊગી નીકળે એ માટે એને પડતી મૂકે, કિન્તુ આધુનિક માણસના હુકરનો સૂર જુદા જ પ્રકારનો છે. આ વિશ્વમાં થસી રહેલાં અનેકવિધ જીવજિશ્વોની એને કોઈ તમા નથી. એની કહેવાતી માનવતાવાદી ખાતાવણીમાં વૃક્ષો કે પ્રાણીઓ માટે કોઈ ખાતાં એણે ખનવ્યાં નથી. માણસ પિશેની એની આગવી કલ્પનામાં ખંધ ન બેસે એવા અન્ય માનવસમાજોનું પણ એમાં કોઈ સ્થાન નથી. તારવણી : માનવીનું આજનું જંગલીરૂપ કયારેય નહોતું.

માનવે પોતાની ઈતર પ્રકારની સર્વ જીવસૃષ્ટિનો ધ્વંસ કરવાની રીતિ અપનાવી. આ જીવનશૈલીનાં આડેધડ મહિમાગાન ગાવામાં, પોતાનાં કૃત્યોથી પોતાની જાતની રક્ષા કરતાં કવચો નળળાં પડતાં જાય છે, એ વાત જ માનવી વિસરી ગયો. પોતાને ગમતી વાત, એટલે કે પોતાની જાત, અને બાકીનું સર્વજગત, એ બંનેની સરહદોને એણે એટલી હદે સંક્રાંતિ કરી નાખી છે કે હવે એને ખુદને ઉગારવા કશું બચ્યું નથી.

પ્ર. : ટૂંકમાં, પ્રગતિને તમે પરાગતિ તરીકે જુઓ છો ને ?

દ. : મારા મતે તો ટેકનોલોજીની પ્રગતિ એટલે એણે ઊભી કરેલી સમસ્યાઓથી છટકીને નવી નવી સરળથે જતી સમસ્યાઓમાં ખૂંપવાની પ્રવૃત્તિ. પ્રયંક વિનાશથી શરૂઆત કરવી, જીવસૃષ્ટિની શતસહસ્ર અનોખી અને અદ્વિતીય ભાતોને ઊર્જાનો ધોધ વહોડવા ખાતર હોમી દેવી; જીવનની ખોજમાં આંધળાભીંત મૂની અસમપ્રદનની નવી નવી અવસ્થાઓ ઊભી કરવી, ફરી વધુ ને વધુ વિનાશ કરતા રહેવું—પ્રગતિનો અર્થ એટલો જ છે.

પ્ર. : પરંતુ આપણે માત્ર વિનાશ નથી કરતા, કશુંક રચતા પણ રહીએ છીએ, જેવટ જતાં શેતું મહત્ત્વ વધી જાય છે? જેનો આપણે વિનાશ કરીએ છીએ એનું કે જેનું આપણે સર્જન કરીએ છીએ એનું ?

ઉ. : એનો સુકાદો કોણુ આપશે? માનવ? એમ હોય તો એ કયો માનવ? આધુનિક માનવસુકાદાની કિંમત ઠોડીનીય નથી. કેમકે એ પોતે જ સ્થાપિત હિત ધરાવનારમાંનો છે.

પ્ર. : તિલહાદે દ શાદે એ તો એવું પ્રતિપાદન કયું છે કે જિર્મોનો કમિક વિનિયોગ ઉચ્ચતર જિર્મોમાં ફળે છે, ને એ ચૈનસિક છે. આ સિદ્ધાંતમાં કશુંક સત્ય છે ખરું?

ઉ. : શાદે તો ઇશ્વરમા માનતો હતો અને એની વિચારસરણીની સમગ્ર પદ્ધતિ એવી જ રીતે ગોડવાઈ હતી. માનવજીવનની ગતિ ઇશ્વરભણીની છે એવું નિદર્શન એમાંથી ગણી રહે છે, જ્યારે મારે મતે, જીવનના અનેકરૂપે આલિષ્કારો થયા એમાંનો એક પ્રકાર તે માનવજનતાને આલિષ્કાર છે. જીવનનિષ્ઠિતા અન્ય અંશોની જેમ માણસજાતે જે કાંઈ રચ્યું ધડ્યું છે તે સઘળું આપણી સાથે જ નાશ પામશે.

પ્ર. : આ તો પછી એવું થયું કે વૃક્ષમાંથી જીળીને જીતરી આવેલા અ.પણા વાનર પૂર્વજને કોઈ અર્થ માંપડતો નથી.

ઉ. : અહીં અર્થ સારવવાનો કોઈ પ્રશ્ન જિભો થતો નથી. ખસ એ બન્યું. કેટલાંક લોકોએ વર્ષો વીતવા સાથે એણે માણસને સમયના એવા બિન્દુએ જિભો કરી દીધો, જેને વિષે રસોને ખૂબ સમસ્યા હતો. હું પોતે પશુ રસોના એ મતલબ સાથે સહમત છું. “આદિમતમ માનવની નિશ્ચિયતા અને આત્મસરમાનની આપણી ઉત્પત્તિ સક્રિયતા વચ્ચેની સ્થિતિ” એવું રસોએ કહ્યું છે. મારા મતે સમતોલ જીવનની આવી અવસ્થા ઉત્તર પાયાલુયુગ(નીઓલીથીક એયજ)માં પ્રાપ્ત થઈ, આ સમયકાળમાં જ ભૂતિ તરીકે ટકી રહેવા આપણે ભવ્ય શોધખોળો કરી શક્યા : ખેતી, ઢોર ઉછેર, વણાટકામ, માટીકામ, તેમ જ રહેવાનાં કાચમાં આવાસો, ભૂતિ તરીકે વિનષ્ટ થવાની પ્રક્રિયા રોકવાનું આપણે શીખી લીધું.

પ્ર. : આવા સુવર્ણયુગનો અંત આવ્યો. ક્યારે ગણાય?

ઉ. : આમ જુઓ તો એને સુવર્ણયુગ કહી શકાય એવું ખામ કાંઈ નહોતું. છતાં મારા મતે આપણે જ્યારથી લખતા શીખ્યા ત્યારથી ગણી શકાય. લેખનની શોધને અને સૌથી મોટાં શુભાશી પ્રયાવાળાં નગર-રાજ્યોના ઉદ્ભવને પારસ્પરિક સંબંધ છે-માનવી પોતાના માથી માનવોનું શોષણ કરતાં શીખ્યો. આ લેખનને લીધે બની શક્યું. કાચલા કાનૂનો, નોંધણી-વહીઓ, અસખાળેની પૂરી યાદીઓ વિગેરેની વ્યવસ્થા સ્થપાઈ. માલિક

અને સેવકની ઉચ્ચાવચ્ચતાની શ્રેણી તેમજ લેખનકળા હાથ મિલાવીને જ ચાલતાં હોય છે. બરાબર ત્યારથી માણસનો ઇતિહાસ અસમાનતા અને અસ્થિરતાનો બની રહ્યો છે. એવું લાગે છે કે માનવસમાજને પરસ્પર વિદ્રેષ ધરાવતા બે ખંડમાં વિભક્ત કરતી તિરાડ પડી તે ટેકનોલોજીનું આનુષંગિક છે. કેમકે જ્યાં એક સ્તરે આવા સંઘર્ષનું નિરાકરણ કરાય એટલામાં ખીજે કોઈ સ્તરે એ સંઘર્ષ ફૂટી નીકળ્યો જ સમજે. પશ્ચિમમાં જેવું શ્રમજીવી વર્ગનું જીવનધોરણ સુધર્યું છે એ સંઘર્ષ વિકસિત અને અણવિકસિત દેશો વચ્ચેની વિસ્તરતી જતી ખાઈરૂપે ફૂટી નીકળ્યો છે.

પ્ર. : પરંતુ શોષિત દેશો કમવાર મુક્ત તો થતા જાય છે ને ? અને વળી ટેકનોલોજીની પ્રગતિ પેટની લાલનો પ્રશ્ન એક દિવસ ચોક્કસ ઉકેલી આપશે, ત્યારે તમારો વાદ (ડાયલેક્ટિક) ક્યાં ટકશે ? એ કઈ દિશાએ ફંટાશે ?

ઉ. : કોઈક દિશામાં ફંટાવાની એને જરૂર છે ખરી ? યાંત્રિકીકરણ પાસેથી તમે એ અપેક્ષા રાખો કે શોષક-શોષિત સંબંધોનું સ્થાન માનવ-મશીન સંબંધો લેશે. તેમ છતાં જ સમાજમાં એકરાગતા અને શાંતિ પ્રવર્તતી હોય એમાં ય બે પ્રકારનાં સંઘર્ષોમાંનો એક સંઘર્ષ સતત પ્રવર્તતો આપણે જોઈ શકીએ છીએ. પ્રથમ તો, માનવવંશશાસ્ત્રીને અનુભવ એને એવું માનતો કરી મૂકે છે કે માનવસમાજને ભાતીયળ કરવા જે બ્રજનન-શક્તિની જરૂર છે તે માટેના સઘળા સાનુકૂળ સંયોગો એને સાંપડી રહેતા હોય છે. આવા સમાજોની સંખ્યા મોટા પ્રમાણમાં હોય, એમના કદ નાનાં હોય કે છૂટાછવાયા પથરાયા હોય તો ફૂલવા ફાલવાના જ છે, પરંતુ સમગ્ર જગતમાં માત્ર એક જ સમાજ હોય તો તે વંધ્ય બની જવાનો ભય નહીં રહે ? આ વિશે રબે કોઈ ગફલતમાં રહે ! તમસનાં ધનધોર આશુરી બળોને આજની જેમ છંછેડવા પડકારવામાં આવ્યા હોય તો એવાં બળો પોતાનો પરચો દેખાડવા વગર છોડે તહિં જ, સમાજને એ તદ્દન ભગ્ન કરીને અને શક્તિના સમતુલનને ખેરવીને પોતાનું સામ્રાજ્ય ભોગવતા રહેશે. સંભવ છે કે આપણા વંશજોને આપણે સર્વોદ્ધાર મહાકાય સમાજોના હાર્દમાં જ અભ્યંતર તિરાડ નજરે ચડી આપે, પરિણામે ભારતદેશમાં બની એવી ઘટના બને. ભારતે પોતાના અતિશય વિરાટ સમાજને અંકુશમાં રાખવા પ્રાચીન સમયથી વહુવ્યવસ્થા શોધી કાઢી. આપણા વંશજો પણ કદાચ એવી કશીક શોધમાં લાગી જાય.

વર્ણવ્યવસ્થા એટલે વિશાળ જનસંખ્યાને વિવિધતામાં પત્ની નાખવાનો સમાધાનભર્યો માર્ગ

અથવા, એના વિકલ્પે, “આડી રેખા”માં પણ કદાચ કાટા પડે, એટલે કે બે પેઢીઓની વચ્ચે જ્ઞાન અને સંક્રમણના ઉપકરણો જેમ જેમ વિસ્તરતા જશે તેમ તેમ નવી આવ્યા કરતી પેઢીઓને પોતાનું અગત કઢી શકાય એવું કલ્પ્યાર મરજી લેવાનું સરળ જનરુ જશે વડીલોને એ કલ્પ્યાર પરકીય લાગશે બે પેઢીઓ વચ્ચેના સંઘર્ષ એ કોઈ નવી વાત નથી આપણા પોતાના ઇતિહાસમાં પણ એકાદ બે સદીઓ પૂરતો જ એને પથાદશૂંભિમાં ધકેલી દેવાય છે, પણ એની હાજરી હંમેશા આપણી સાથે જ રહ્યા છે એ તમને કહેવાના આદિમ સમાજોમાં પણ જોવા નગો ફેર માત્ર એટલે જ છે કે ત્યાં આ ઘટનાને માન્યતા અપાઈ હોય છે, સંસ્થાકીય બનાવી દેવાઈ હોય છે

કેટલીક જાતિઓમાં તમને ‘અપરિણીતોના ધરો’ જેવા મગશે જેના નૈતિક ધરાઓ તેમજ રિવાજો પરિણીતો કરતા જુદા પડે છે હ ત મેલાનેશિયના કેટનાક પ્રદેશોમાં લોકોને તમની વય અનુસાર વિભાગી નાખવામાં આવે છે, દરેક વિભાગને એના પોતાના ખાસ પ્રકારના અધિકાર પ્રાપ્ત હોય છે આપણા સમાજમાં મધ્યનાલીન યુગમાં “યુવા હિસેવો” વખતે યુવાન વર્ષને મુક્તદોર અપાતો, જે લગભગ હોળી-ધૂળેટી પ્રકારના બની રહેતા, “યુવાન વિશવ” આ બંધાનું સંચાલન કરતો જે કે ટૂંક સમય માટે એ રહેતો છતાં ઉત્સવમાં એ પૂરી મત્તા ભોગવતો. અજે આધુનિક સમાજની સરકાર એ છે કે બે પેઢી વચ્ચેના સંઘર્ષને નિવારીને એને બીજી નીકામાં વાળી દેવાની એની પામે કાઈ રીતો જ નથી

- ૫ સામાન્ય રીત આદિવાસી મન (જેને તમે સેવેજ માઈન્ડ કહેવાનું પસંદ કરો છો) અને આધુનિક પાશ્ચાત્ય મનના બ્યાવતક લક્ષણો કયા ? એવેજ માઈન્ડ પૂર્વતાક્રિંક (પ્રોરેશનલ) છે એવું કહી શકાય ખરું ?
૬. જરાય નહિ બલકુ આત્મિસી મનની તક માટેની રુચિ સંતોષી ન શકાય એટલી હદ પ્રદીપ છે પ્રત્યેક વસ્તુને સમજવી, એનું વર્ગીકરણ કરવું અને એ કારણે જ અત્યંત સંકુલ કહેવાય એવી અદ્ભુત પુરાણ કથાઓની રચના કરવાનું આદિમ ચિત્ત સામર્થ્ય ધરાવે છે એથી બલકુ, વૈજ્ઞાનિક મન કેવીક વસ્તુઓને સમજવી ન શકે ત્યારે એમાંથી મિશ્રણ

કઈ રીતે તૈયાર કરવું એ બાબતે છે. આદિમ પ્રબલ્યો કરતાં આપણે વધુ સારા તાકિંકા ખરા પરંતુ આપણી તર્કવ્યવસ્થાઓ અધૂરી છે. હું એમ માનું છું કે વિચારના આ બે પ્રકારે જાનવામાં સદાકાળ એક સાથે જ રહેલા છે, અને રહ્યા કરશે, બેમાંથી કયા પ્રકારને વધુ મહત્ત્વ આપવું એ વિશે મતૈક્ય નથી, ઘડોક અને તો ઘડોક તેને એવું ચાલ્યા કરે છે.

આદિમ માનવી સ્પષ્ટ રીતે જ વિચાર પ્રક્રિયા અને યાંત્રિકી શોધખોળ કરી શકવાનું વિધાયક સામર્થ્ય ધરાવે છે. એ વિના ખૂબ જ પાયાની એવી બે શોધ એ કરી ન શક્યો હોત. અગ્નિ અને રાંધવામાં એનો ઉપયોગ, એ વિના વણવાનું, ઘર બાંધવાનું કે દાણો વાવવાનું શાખી શક્યો ન હોત. બધાથી વિશેષ તો છે પુરાણકથા સર્જવાની એના ચિત્તની નિપુણતા, જે એના જીવનમાં ગ્રાણવાન લગ લગવે છે, કેમકે એ જેની ખોજમાં છે એ સત્ય નહીં, સામંજસ્ય છે, સત્ય અને મિથ્યા વચ્ચેનો વૈજ્ઞાનિક વિભેદ નહિ, પણ એના આત્માને પ્રસન્ન કરી મૂકે એવું જગત વિશેનું દર્શન છે.

પ્ર. : પુરાણકથા એટલે ચોક્કસપણે શું ?

ઉ. : પુરાણકથા એ પેઢી દર પેઢી ચાલી આવતી કથા તો છે જ, સાથોસાથ તે માનવમને રચી કાઢેલી એક તાકિંક પદ્ધતિ પણ છે, જેમાં માનવ સમક્ષ વિલિન સ્તરે ઊભી થતી સમસ્યાઓનો ઉકેલ રહેલો છે. ઉ. ત. મારા એક પુસ્તક 'the raw and the cooked'માં મેં અમેરિકા ઇન્ડિયનોની પુરાણકથાઓનો અભ્યાસ કર્યો છે. આ કથાઓ રાંધવાની ક્રિયાનું મહત્ત્વ દર્શાવતી જતાવાઈ છે. મેં રાંધણક્રિયાને આટલું જાણું મહત્ત્વ શા માટે આપ્યું છે ?

પ્રથમ તો એ પ્રકૃતિમાંથી સંસ્કૃતિ તરફની ગતિનું એક પ્રતીક બની જાય છે. આ એક હકીકત છે : ગ્રાણી માંસને કાચકાચું ખાય છે જ્યારે માણસ પોતાનો ખોરાક રાંધીને ખાય છે. જો કે એક રીતે આ ખુલાસો અધૂરો જ છે, કેમકે ક્યારેક માણસ પણ કાચું માંસ ખાઈ લેતો હોય છે. એટલે એનો ભેદ પાડવા 'માટે ખીજ' કેટલાંક કારણો પણ હોવાં જ જોઈએ.

આ ખીજ કારણોમાંનું એક એવી વિગતમાંથી ઊભું થાય છે કે સંસ્કૃતિ અને પ્રકૃતિ વચ્ચેનો ભેદ-આપણે ઊંચા અને નીચા, આકાશ અને પૃથ્વી, નર અને નારી વચ્ચેનો ભેદ-પારખીએ છીએ એ રીતે પણ

પારખી શકાય. વળી જ્યારે આકાશ અને પૃથ્વી વચ્ચેના સંબંધોનું વિશ્લેષણ કરતાં કરતાં આપણે એ બેઉને કાતો ગાઢ રીતે સંકળાયેલાં જોઈએ છીએ અથવા એકબીજાથી ખૂબ દૂર રહેલાં જોઈ શકીએ. આકાશ જો સાવ પાસે હોય તો સૂર્ય પૃથ્વીને ભૂંછી પછી નાખે. પરંતુ રાંધણ-ક્રિયા વસ્તુને બગડી જતાં રોકતી હોય છે. રાંધણક્રિયામાં વપરાતો અમ્મિ કડીરૂપ છે. એ સૂર્ય અને માનવ વચ્ચે સંવાદ રચી આપે છે. છતાં સાથે સાથે એ સંવાદને લયજનક બનતાં પછી રોકે છે. પુરાણકથાઓ અનુસાર રાંધણક્રિયાની શોધ થઈ એ પહેલાં સૂર્ય પૃથ્વીની ખૂબ પાસે હતો. એથી પૃથ્વી સામે સળગી જવાનો ભય લેતો થયો. એટલે રાંધવાની શોધ થકી વાસ્તવમાં જાત અને સમાજ વિશેની એક વ્યાપક અર્થવ્યુત્પત્તિ દૃષ્ટિ આપણે રચાવી શકીએ છીએ.

જ્યારે કોઈ પુરુષ અને સ્ત્રી પરણવામાં નિષ્ફળ બન્યો તો એમનો સંબંધ આકાશ અને પૃથ્વીની જેમ એકબીજાથી ખૂબ છેડા હોવાના સંબંધ સરખો હોય છે. સમાજની દૃષ્ટિએ એમની ગણના “ખરાબ જણ”માં થાય છે. વાસ્તવમાં ગ્રામજનોના મોંએ એવી સી માટે “ન્દીમ-જાઈને ડોસી થઈ ગઈ છે.” જેવો શબ્દપ્રયોગ સાંભળતા મળે છે. ઉપેધારો કે, ખીજે છેડે, એક સ્ત્રી અને પુરુષ ખૂબ નિકટવર્તી છે. અને જીવનને એક અનંત મધુરજની તરીકે ઊજવી કાઢે છે. ટ્રીસ્ટા અને આઈ-સોલડની જેમ સમાજથી તેઓ પોતાની બાંહેધ નોખી પાડી દે છે ને આમ પોતે રહે છે એ માનવસમૂહની સમગ્રતા ખોરવી નાખવાનો ભય લેતો કરે છે.

તો, એક તરફ, સ્ત્રી અને પુરુષ એકબીજાની નિકટ રહેવું અનિવાર્ય છે, બીજી તરફ એમની વચ્ચે અંતાન યત્ન પછી અનિવાર્ય છે. પોતાની બાંહેધ નોખી કરવા તેમજ સમાજ પ્રત્યેનું જવાબ ફેરવવા.

આમ, એક પક્ષે બાળક એ સ્ત્રી અને પુરુષ વચ્ચે મધ્યસ્થ છે તો બીજો પક્ષે યુગલ અને સમાજની વચ્ચે પછી મધ્યસ્થ છે. પ્રતીકાત્મક રીતે આકાશ અને પૃથ્વીને જોડતી કડી બનવ નો ભાગ અગ્નિ ભજવે છે તેમજ બાળક, સ્ત્રી અને પુરુષને જોડતી કડી બને છે.

અલગતા. પુરાણકથાઓ આ કહી એટલી સરળ રીતે રચાઈ નથી હોતી. ઘણાં બધાં સ્તરોને એકી સાથે આવરી લઈને સમજાવાય એવી કથા છે. અહીં વળૂદ એ વાનનું છે કે એનું હૃદયવસ્થાન અસંપ્રસાદ

મન છે. એ કળાનો એવો પ્રકાર છે જેમાં એક વસ્તુ ખીજ વસ્તુને પડવો પાડતી હોય છે. પુરાણકથાઓ આ બધી સમસ્યાઓને ઉકેલી આપવાની અન્ય કોઈ જરૂરિયાતનો છેદ ઉડાડી દે છે, કેમકે એમાં બધી જ વિસંગતિઓ એવી સંગતિમાં ગોઠવાઈ ગઈ હોય છે, જે કોઈની નજરે જ ચડતી નથી.

પ્ર. : તમે કહ્યું કે પુરાણકથાની રચના એ અસંપ્રજ્ઞાત પ્રક્રિયા છે. પરંતુ તમે એમ પણ કહ્યું કે પુરાણકથાઓ એ તાક્રિક રચનાઓ છે. વાસ્તવમાં તર્ક એ તો સંપ્રજ્ઞાત મનની નિષ્પત્તિ છે ને ?

ઉ. : મનોવિશ્લેષણ એથી ઊલટું સાબિત કરે છે. ફોઈડે એવું બતાવ્યું કે સ્વપ્નાનો જે દેખીતી રીતે જ અસબદ્ધ (એબ્સર્ડ) દેખાતા હોય છે તે વાસ્તવમાં તો કશાકે અસંપ્રજ્ઞાત તર્કાનુસારી માળખામાં ગોઠવાઈ ગયા હોય છે.

પ્ર. : તમે કહ્યું કે પુરાણકથાનું સર્જન અને વિધાયક વિચાર એ માનવમનમાં સદાકાળ એકી સાથે જ હાજર રહેતા હોય છે, એ પ્રમાણે જ રહેવાનાં છે. પુરાણકથા સંસ્કૃત સમાજમાં કયા રૂપે આવિષ્કાર પામે છે ?

ઉ. : સૌ પ્રથમ તો કળામાં. કળા, પુરાણકથાની જેમ, સંગતિ માટેની આપણી માગને પરિતોષે છે. રૂપ અને રંગના કે લય અને તાલના સુમેળના સહારે રૂપોની રચના કળામાં પરિણમે છે. બધી કળાઓમાં સંગીત મને પુરાણકથાની સૌથી નિકટ જણાઈ છે, કેમકે રૂપરચનાની એની માત્રા મહત્તમ છે. વળી એ રચાય છે સમયના પરિમાણમાં એ કારણે પણ. એથી ય વિશેષ એ કે પુરાણકથાની જેમ સંગીત પણ સમયનો નકાર કરીને જ પોતાને સ્વાયત્ત એકમ તરીકે રજૂ થવાનો પ્રયત્ન કરે છે.

પ્ર. : પુરાણકથાઓના પોતીકા કહેવાય એવા અનામત પ્રદેશોમાં, જ્યારે વૈજ્ઞાનિક વિચારે ધીમે ધીમે પગપેસારો શરૂ કર્યો છે ત્યારે આપણે એવું કહી શકીએ ખરા કે કળા ભૂતકાળમાં સરકતી એક દિવસ તદ્દન અદૃશ્ય થઈ જશે ? કે પછી પુરાણકથાનું સર્જન કોઈક રીતે પણ જીવનના અન્ય પ્રદેશોમાં પણ આવિષ્કારનું હોય છે ?

ઉ. : હા, પુરાણકથા તો ઇતિહાસની રોજરગમાં પ્રસરી ગઈ છે. આદિમ પ્રબ્ધોને કોઈ ઇતિહાસ હોતો નથી, કેમકે ઇતિહાસ ધરાવવાની એમની કોઈ ઇચ્છા જ હોતી નથી. પરિવર્તનને એમનું મન અત્યંત તિરસ્કારે છે.

આથી તેઓ એમને પૂરો સમય જાતની વ્યવસ્થા સમજવા-સમજાવવા, પુરાણકથાનું ઊગ્રપ્રત્યેક જ આપી દે છે, જ્યારે ખીજી તરફ આપણે સૌ જગત વ્યવસ્થાના ખુલાસા વિજ્ઞાન દ્વારા પ્રાપ્ત કરીએ છીએ. કિન્તુ ઇતિહાસને સમજવાની અને સ્થાપવાની વાત સન્નિપાત આવે છે ત્યારે આપણે પણ ભવ્ય પુરાણકથાઓને સહારે જ ચાલીએ છીએ.

ઇતિહાસની હકીકતોમાં પુરાણકથા જેવું કંઈક રહેલું છે. જેમકે સૌ પ્રથમ તો એક બાળુ આપણે કોઈક વિષયને સમજવા મથી રહ્યા હોઈએ તે સાથે સાથે એ જ વિષયમાં પરિવર્તનની પ્રક્રિયા પણ દરતા રહીએ—એમ બની શકે નહિ. ઉપરાંત ઐતિહાસિક હકીકતોને કોઈ જ નિરપેક્ષ વાસ્તવ હોય નથી. જે પ્રજા સમયના કોઈ ચિન્હોએ બનેલી ઘટના જીવી મઈ હોય એને તદ્દન યદ્યપિ વર્ણવતી હોય છે. એટલે ઐતિહાસિક હકીકત, ભૂતકાળમાં ડોકિયું કમીને કશીક રચના કરી લેવાના પરિણામરૂપે અસ્તિત્વ ધરાવે છે.

પ્ર. : તેમ છતાં ઐતિહાસિક વિગતોની દેર ચકાસણી કરી શકાય છે.

ઉ. : અલપત, હું એમાં કોઈ જ સંશય નથી કરતો કે ખેસ્તિસનો ફિદલો ઈસવીમન ૧૭૮૯ના જુલાઈની ઓથી તારીએ પડ્યો. છતાં માત્ર તવા-રીખોની ચાદીથી ઇતિહાસ નથી રચાઈ જતો. ઘટનાઓને કઈ રીતે મૂલવવી એ મહત્વનું બની રહે છે. હવે ઇતિહાસકાર ફ્રેન્ચ ક્રાન્તિને કઈ રીતે મૂલવશે? અહીં કરોડ ફ્રેન્ચ પ્રજામાંથી પ્રત્યેક વ્યક્તિની ત્યારની દાણેદારની મનની અવસ્થા વર્ણવવાનો એ પ્રયત્ન કરો? કદાપિ નહિ, એ અશક્ય છે. એ વર્ગીકરણ માંડશે, ફેટલીક વસ્તુઓની બાદબાકી કરશે, ફેટલીકને રોકી રાખશે. ‘પોલીકા’ ઇતિહાસ લખના એ આ બધું કરશે. આવી ઇતિહાસ વિષયક કૃતિ એના ખીજા સમકાલીનો દ્વારા લખાયેલી કે પુરાગામીઓથી લખાયેલી કૃતિઓથી જુદી પડશે. એવું કારણ, પ્રત્યેકની રજૂઆતની ભૂમિકા અલગ છે, અર્થઘટન જુદું છે. અને આમ એ પોતાની કૃતિ જુદે માર્ગે જ રચે છે. ખીજા શબ્દોમાં કહીએ તો આ ઇતિહાસકાર પુરાણકથા રચવાની જાતને અનુસરતો હોય છે એમ કરવાની એને ફરજ પડતી હોય છે. એ સિવાય કશાક સાથે અનુસંધાન કરી શકાય નહિ, અર્થઘટન કરી શકાય નહિ.

પ્ર. : તમે જે કહો છો તે એવું તો નથી સૂચવતું ને કે જે સિદ્ધાંત (થિયરી) માર્ક્સવાદની જેમ ઇતિહાસની સાથે અવિચ્છિન્ન રીતે સંકળાયેલો હોય

તે પણ પુરાણકથાત્મક રચના હોવી જોઈએ ?

ઉ. : હા અને ના. તાર્કિક રીતે વિચારીએ તો બે અગત્યના મુદ્દાઓ પરત્વે માર્ક્સવાદી પદ્ધતિ પુરાણકથાત્મક નથી, પરંતુ વૈજ્ઞાનિક છે. સૌ પ્રથમ એક વાતમાં તો આપણે માર્ક્સ સાથે સહમત થવું પડે કે સામાજિક વાસ્તવના ડોઈ એક જ પાસાને જુદું તારવીને વિચારી ન જ શકાય. પરંતુ એને સમગ્રપણે આવરી લઈને, એના પ્રત્યેક પાસાના એકબીજા સાથેના સંબંધો સ્થાપી, સામાજિક વાસ્તવને અખંડ એકમ તરીકે આપણે તપાસવાનું હોય. આને જ તો માર્ક્સવાદી ભૌતિકવાદ તરીકે ઓળખાવી શકાય. ઉપરાંત, મૂડીવાદી સમાજના અભ્યાસ દરમ્યાન ખરેખરી વૈજ્ઞાનિક પદ્ધતિની માર્ક્સે પહેલ કરી. એણે અત્યંત સંકુલ પદાર્થોની જગ્યાએ તદ્દન જુદો જ પદાર્થ મૂક્યો, જેમાં મૂળ પદાર્થનાં પાયાનાં તત્ત્વો જ જળવાયાં હતાં. ત્યાર પછી એવા સરલીકૃત પદાર્થને માર્ક્સ પ્રયોગશાળામાં લઈ ગયો. એ પદાર્થમાંના અભ્યંતર તણાવોને પરિણામે, કાળક્રમે એ પદાર્થ કઈ રીતે પરિવર્તન પામે છે એ શોધવાનો પ્રયત્ન કર્યો.

કિન્તુ પોતે પસંદ કરેલા પદાર્થમાં થતાં પરિવર્તનોનો એણે માત્ર આંશિક અભ્યાસ કર્યો; જેમાં અભ્યંતર તણાવો (વર્ગવિગ્રહ) પદાર્થને ભાંગી નાખીને જ જંપે છે (ખીજ શબ્દમાં મૂડીવાદી સમાજનો વિશ્વસ). હવે ઇતિહાસ તો એવું દર્શાવી આપે છે કે માર્ક્સે વીણીને પસંદ કર્યાં એ સિવાયનાં અન્ય પરિવર્તનો પામવાની ઇચ્છાશીલતા પણ એ પદાર્થમાં હતી જ. તમે કદાચ એવું વિચારશો કે તો પછી માર્ક્સ ખોટા હોવો જોઈએ. અમુક અંશે એ હતો પણ ખરો. હવે એ તપાસાયેલો પદાર્થ એણે મૂકેલી ગણતરી પ્રમાણે પરિવર્તન પામ્યો નહિ, તો એનું કારણ એ કે માર્ક્સે પદાર્થ વિશે કરેલા વિશ્લેષણે પુરાણકથાનો ભાગ લેજો. એથી કામગારવર્ગ જગતમાંના પોતાના સ્થાન વિશે તીવ્રપણે સન્માન જન્યો. પોતાની સ્થિતિ સુધારવા જે પીઠબળની એને જરૂર હતી એ સાંપડી રહેતાં સંઘર્ષોત્સુક બની ગયો. આ પરિણામ સામાજિક પરિવર્તનોની બિચલ-પાથલથી શક્ય હતું. એવા ઉકેલની રાહ ન જોતાં કામગારવર્ગે જાતે જ એ માર્ગ અપનાવી લીધો.

પ્ર. : હવે સમાપ્ત. આપણા પોતાના સમાજની સુખાકારી માટે આદિમ સમાજના કયા આવશ્યક ગુણો આપણે અપનાવી શકીએ ?

ઉ. : પ્રથમ તો, કહેવતી આદિમ પ્રજાઓનો અભ્યાસ એક વાત લક્ષ પર દાવે

છે કે સામાજિક જીવનની પ્રમાણભૂતતા અને અપ્રમાણભૂતતા વચ્ચેનો ભેદ પારખવાની વિવેકબુદ્ધિ આપણે કેળવી લેવી જોઈએ. પ્રમાણભૂત સ્વરૂપે, એટલે વ્યક્તિઓ વચ્ચેના સંબંધોનાં મૂલિમંત (કાન્કીટ) સ્વરૂપે. પ્રમાણભૂતતારહિત સંબંધ સ્વરૂપે એટલે લોકો વ્યક્તિગત ભૂમિકાએ એકબીજાના સંપર્ક વગરના હોય. માત્ર વહીવટીતંત્રની જાળથી અથવા તો રાજકીય પક્ષો મારફત એકબીજા સાથે અમૂર્ત (એન્સ્ટ્રેક્ટ) સંબંધે જોડાયેલા હોય. ખરું જોતાં સાંપ્રત સમાજમાં પ્રસંગોપાત જોવા મળતું સમજીવન (જે બહુ જ જૂનું છે) એ જ સમાજજીવનનું કંઈક અંશે પ્રમાણભૂત એવું સ્વરૂપ છે.

આપણે નાનાં કદનાં આર્થિક, સામાજિક અને રાજકીય એકમોને વિરાટકાય એકમોના લાભાર્થે એમની તરફ આકર્ષક વહેના મુકવાની લયાવહ દેવનો શિકાર બની, દિશાહીન ભટક્યા કરવાને બદલે, એવી સંસ્થાઓ જીવંતી કરવી જરૂરી છે, જે સમાજજીવનનાં સ્વરૂપોને ઉત્તેજન આપે. વિદ્યાપીઠોમાં કેન્દ્રીકરણ કરવાના અને દરેક વસ્તુને એક જ ખીલામાં ઢાળવાના ઉધામા પડતા મૂકાવા જોઈએ. (પ્રવર્તમાન પરિસ્થિતિને ઉકેલવાનો આ સાચો રસ્તો નથી એથી તો શિરાઓ જરૂર બનતી જાય.) એને સ્થાને સ્વાયત્તતાનો તકાસે જરૂરી છે. પ્રત્યેક યુનિવર્સિટીને આવકનાં આગવં સાધનો હોવાં જોઈએ, સ્થાનિક પરંપરા અને જરૂરિયાતને લક્ષમાં રાખી એમાં જ નિપુણતા કેળવવી જોઈએ. માત્ર આથી જ એ પોતાની આગવી મુદ્રા ઉપસાવી શકશે. ઘણાં બધા વિષયોના અધૂરા ગાન કરતાં એકમાં જ ઝળકી ઊઠવું હિતાવહ છે.

વ્યાપક અર્થમાં કહું તો, વિનમ્રતાની દુનઃપ્રાપ્તિ જ માનવીને ઉગારી શકે. અત્યાર સુધી હસ્તી ધરાવતા જે સૌ નિરસિમાની માનવ-સમાજો છે, એમનો અભવાસ આપણને સમજૂ માર્ગે દોરવા મદદરૂપ થઈ શકે. માત્ર માનવી જ નહિ જીવન સમજન એ જ કોઈ સ્વરૂપે ધનકર્તુ હોય એ આદરપાત્ર છે. જીવનના બોજે થયેલી કોઈ પણ પ્રાર્થિત એને માટે ખતરારૂપ છે. એક વૃદ્ધોનો વર્ત્તપ્રકાર જો તારા પામવાનો ન હોય તો એક વૃદ્ધને કાપવામાં કશું ખોટું છે એમ કહું માનતો નથી. જ્યાં સુધી વહેલ માછલીનાં વંશકર્તુ નિકંદન ન નીકળતું હોય તો એના શિકાર સામે મને કોઈ ફરિયાદ નથી. બાકી વર્તમાન શિકાર પદ્ધતિ તો એનો નાશ કરીને જ જપ્તશે. કું આટલું ઉમેરીશ : માનવી આદરને પાત્ર છે એમ કહેવા પાછળનો આશય આજનો કે આવતીકાલનો માત્ર

સંસ્કૃત માણસ જ નથી પરંતુ સમગ્ર માનવજાત છે. પરિણામે આપણે જીવનના અન્ય પ્રકારોનો આપણી જેમ જ આદર કરવો રહ્યો. એ જ માનવીને માનવ થવા પ્રેરશે. પૂર્વની તેમજ પશ્ચિમની ફિલસૂફીની જે કંઈ મીમાંસા પદ્ધતિઓ છે એમાંથી માત્ર એક જ મીમાંસાએ જીવનની આવી નાની જરૂરિયાતને પિછાણી છે. માનવને એનું સ્થાન ફરી પ્રાપ્ત કરાવવું. આ મીમાંસા તે બૌદ્ધદર્શન. એને માટે મને પૂરેપૂરો આદર છે—મારા જેવો માણસ સંસ્થાકીય ધર્મો સાટેના ‘આદર’નો જો કશોક અર્થ કરી શકતો હોય તો પરંતુ જો બૌદ્ધ દર્શનની તર્કસારણીને એના અંતિમે લઈ જઈએ, તો એ પોતે જ પોતાને ધર્મ તરીકે ઓળખવાનું માંડી વાળે છે. એથી જ તો, મારે જો એવા કોઈ સમાજમાં રહેવાનું થાય, જેમાં ધાર્મિક પંથ સ્વીકારવો ફરજિયાત હોય, તો હું કહાય બૌદ્ધ-ધર્મને પસંદ કરું.

[કળાવિષયક સામયિક ‘Realite’ના ૧૯૬૪ના અંકમાં છપાયેલી આ મુલાકાત શ્રી વીરચંદ્ર ધરમશીના સંગ્રહમાંથી સાચાર પ્રાપ્ત થઈ છે.]

૧૭-૮-૮૮

પ્રા. ડૉ. ઉપેન્દ્ર પંડ્યાનું સન્માન

ચારચાર દાયકા સુધી ગુજરાતી ભાષા-સાહિત્યના અધ્યાપક તરીકે અનેક વિદ્યાર્થીઓની વાતસલ્યભરી માવજત કરનાર ડૉ. ઉપેન્દ્ર પંડ્યાનું એમના વિદ્યાર્થીઓ અને શુભેચ્છકો દ્વારા સન્માન કરવાનું વિચારાયું છે. પ્રાપ્ત નિધિનો ઉપયોગ ડૉ. પંડ્યાના શુભ નામ સાથે યુનિવર્સિટી-ચંદ્રકને સાંકળવો વગેરે પ્રકારની વિદ્યાકીય પ્રવૃત્તિમાં કરવામાં આવશે. ડૉ. પંડ્યાના જૂતપૂર્વ વિદ્યાર્થીઓ અને શુભેચ્છકોને આગ્રહભરી વિનંતી છે કે આ વિશેની વિગતવાર માહિતી માટે નીચેના સરનામે સંપર્ક કરે અને ડૉ. પંડ્યા અત્યેના સ્નેહાદરના પ્રતીક તરીકે રૂ. ૧૦૦/- કે યથાયોગ્ય રકમ “પ્રા. ડૉ. ઉપેન્દ્ર પંડ્યા સન્માન સંમિતિ, રાજકોટ”ના નામથી મોકલી આપે. ડૉ. પંડ્યાનો વિદ્યાર્થીવર્ગ સર્વત્ર ફેલાયેલો હોઈને પોતાના પરિચયના જૂતપૂર્વ વિદ્યાર્થીઓની યાદી આપી સમિતિને સૌ મદદરૂપ થાય એવી પણ અપેક્ષા છે.

(૧) પ્રા. નટુભાઈ રાજપરા,
“વંદે માતરમ્”, ૨૦-એ,
સરસ્વતી સોસાયટી,
નિર્મલા કોન્વેન્ટ રોડ, રાજકોટ
રાજકોટ-૩૬૦ ૦૦૧

(૨) પ્રા. ડૉ. રસિકભાઈ મહેતા,
રેકટરનો ખંડો,
ગુજરાત કોલેજ,
એલીસબીજ, અમદાવાદ
અમદાવાદ-૩૮૦ ૦૦૬

પત્રચર્યા

એક

—‘એતદ્’ અંક ૨-૩ (એપ્રિલ-સપ્ટે. ૮૮)માં ‘સિતાંશુ ચરિત્ર’ની સર્રિયલ સૃષ્ટિમાં ડેકિયું’ શીર્ષકના શ્રી. રમેશ ઓઝાના લેખમાં, ‘જટાયુ’ વિશેના મારા લેખમાંથી જે અભિપ્રાયો/મતવ્યો તારવ્યાં છે એ સંદર્ભે, આ પ્રવાસો પ્રસિદ્ધ કરશે તો આપને આભારી થઈશ.

ચર્યાની સુકરતા માટે શ્રી. ઓઝાના ઉક્ત લેખમાંથી સંબદ્ધ અંશો ઉતારું છું : લાલશંકર પુરોહિતે એમાં ‘મિથુન’ વિચલન જોયું છે, કોઈ મિથને વિશિષ્ટ કાવ્યહેતુથી પ્રયોજવામાં આવે ત્યારે એની બધી જ વીગતોનું અકબંધ રીતે પુનઃકથન કરવું જરૂરી ખરું? એ પ્રશ્ન છે. એમ લાગે છે કે મૂળ મિથથી અહીં વિચલન deviation પણ ન જોઈ શકાય. પણ મિથના ખિનજરૂરી કથાઅંશોનું વિગલન કરીને જટાયુ કથાને એક ફ્રેમ ઓફ રેફરન્સ તરીકે કવિએ પ્રયોજી છે અને એ દ્વારા પોતાને જે અર્થસંક્રમણ કરવું છે તેને એમણે પ્રાધાન્ય આપ્યું છે.” (પૃ. ૧૦૨) (અહીં તથા આ પછીના તમામ સંદર્ભોમાં ઘાટા અક્ષરો આ લેખનારે કર્યા છે. ખંડકમાંના વ્યાકરણ દોષો અકબંધ રીતે જળવી રાખ્યા છે, એ કહેવું જરૂરી ખરું કે કેમ, એ પ્રશ્ન છે.)

(૧) મૂળ પુરાકથાનું અકબંધ પુનઃકથન કરવાનું કામ પુરાણીઓનું/કથાઓનું છે, રસસજ્જ કલાકારોનું નહિ; વળી વિશિષ્ટ કાવ્યહેતુથી જ નહિ, સામાન્ય કાવ્યહેતુથી પણ પ્રેરાઈને થતી કાવ્યરચના ઇતિવૃત્તનાં મૂળ કથાખંડોને નોખી અર્થદ્વિતિ ન આપે તો કળાસિદ્ધિમાં એ જીણી જીતરે છે. આ સમજણ તો કાવ્યચર્યા સંદર્ભે એટલી બધી પ્રાથમિક કક્ષાની છે કે એ ભાષ્યતમાં આ લખનારને કશી યે સંદેહ-પૂંછાની જરૂર નથી લાગતી. હકીકતે તો, પુનઃકથન નહિ, અ-પૂર્વકથનના અનુષંગે જ, ‘જટાયુ’માંના વૃત્તપરિવર્તનો તપાસ લેખસ્થળે ઉદ્દિષ્ટ ગણી છે.

(૨) શ્રી. ઓઝાના લખાણનો મથિતાય એવો છે કે ‘જટાયુ’માં વિચલન નહિ, પણ વિવ્રલન છે. એમના કહેવા મુજબ ‘મિથના ખિનજરૂરી કથા-અંશોનું વિગલન’ એમાં સધાયું છે. (એ જ લેખમાં અન્યત્ર પણ ‘મિથ પ્રયોજવા છતાં તેનું વિવ્રલન સિદ્ધ કરવાનો સિતાંશુનો પ્રયોગ નિરાણો છે-’

એવો નિર્દેશ કર્યો છે. પૃ. ૧૦૦) સાથેસાથ, 'એમ લાગે છે' અને 'પણુ, ન જોઈ શકાય.' જેવાં દુઃખ-દષ્ટિ ઉભય સ્પષ્ટ પદાન્વિત વિવેચન સંપ્રદાયનાં, ગમે તે દિશામાં ઢળી શકે તેવી પ્રકૃતિનાં કંદુકાંકર વિધાનોની ઓથ તળે શંકા લાલની ખારી પણ ખુલ્લી રાખી છે.

કાવ્યશાસ્ત્રીય વિભાવ (concept) તરીકે 'વિગલન'ની ઘટનામાં તે કૃતિમાં તમામ અંગભૂત દ્રવ્યો/અંશોનો સમાહાર અપેક્ષિત છે, કશાનોયે પરિહાર ઇજ નથી. કેમકે વિગલનની પ્રક્રિયામાં પ્રધાન દ્રાવકના સંયોગે અતર્ગત સકલ દ્રવ્યોના રાસાયણિક રૂપાંતરણનો વ્યાપાર સંનિહિત છે, પાનકરસ ન્યાયેન. કશાનું'યે બાબીલવન વા નિષ્કાસન નહિ. એ જ રીતે કાવ્યગત વિગલન ઘટનામાં પણ અંગભૂત તમામ વૃત્તસંદર્ભોનું પૂર્ણતઃ રૂપાંતરણ આવશ્યક રહે; વૃત્ત-અંશનું'યે નિષ્કાસન એમાં નથી હોતું. વળી ઉત્પાદક કથાનકને ભદ્રલે ખ્યાત કે પુરાકથામૂલક વૃત્તાંતને વિષયભાવે ઉપલક્ષી કૃતિમાં, મૂળના સમગ્ર કથાતંતુઓના સાદૃશ્યસંપન્ન વિગલનનો પ્રશ્ન જ પેચીદો બની રહે. 'જટાયુ'માં પુરાકથામૂલક ખ્યાત વૃત્તસંદર્ભોના વિગલનનો પ્રશ્ન કેવી રીતે ઉપસ્થિત થાય? અભીષ્ટ અર્થસંકેતની વ્યંજનાને જ ઉપકારક નીવડે તે પ્રકારે કવિએ અહીં પુરાકથાનાં કાચાં કાવ્યને વાપર્યું છે; અને એ સ્થિતિમાં મૂળ વૃત્તસંકેતોના હાનોપાદાનનો સર્ગવ્યાપાર જ પ્રકારે કાવ્યરત બને છે એમાં જ, શ્રી. ઓઝા જેને 'મિથના બિનજરૂરી અંશો' ગણે છે તેનો પરિહાર થાય છે. તે બીજી બાજુથી કાવ્યગત ધ્વનિને ઉપકારક નવા વૃત્તસંદર્ભો એમાં આમેજ થાય છે. વાલ્મીકિય 'રામાયણ' અને 'રામચરિતમાનસ'માંનાં જટાયુવૃત્તાંતથી, 'જટાયુ' કાવ્યનું કથાવૃત્ત-ને નાયકનું ચરિત્રવૃત્ત પણ-કયાં જુદું પડે છે અને 'જેનાં સીંગલ' સાથે એને કયાં, કેવું ને કેટલું સગપણ છે એ બધી બાબતો લેખમાં વિગતવાર ને સાધાર ટાંકી છે. જોઈ શકાશે કે સકલનો સંયોજનલક્ષી સમાહાર, કશાનોયે પરિહાર નહીં-એવી વિગલન વ્યાપારની અનિવાર્ય શરત 'જટાયુ'માં કથાસંદર્ભે તો સચવાતી નથી. આ સ્થિતિમાં, વિગલનના કાવ્ય-શાસ્ત્રીય વિભાવને ગમે તેટલો વિસ્તારીએ તો પણ, મૂળ કથાતંતુઓના પરિહાર અને રસપોષક નૂતન વૃત્તાંશોના પરિષ્કારની આખી'યે ઘટનાની 'વિગલન' તરીકેની ઓળખ શાસ્ત્રસંગત નથી કરતી. કેમકે અહીં સવાલ વિગલન કે વિચલન એવા શબ્દપ્રયોગ પૂરતો જ સીમિત નથી; સંજ્ઞા તળે બિપસતી વિભાવના અને તેની સમજણનો પણ છે. (અહીં એ વાત સ્પષ્ટ કરવી રહે કે શ્રી ઓઝાએ, 'જટાયુ'માં વિચલનને મુકાબલે વિગલન ઇજ છે એવો સુદો કૃતિની સમગ્ર રસસાધક કાવ્યસામગ્રીના સંદર્ભે નહિ, પણ કથાઅંશોની બાબત

પૂરતો જ ઊભો કર્યો છે. પુરાકથાના વૃત્તતંત્રોનું ઇતર કાવ્યસાધક સામ્રાજ્ય સાથેનું રસલક્ષી સંયોજન વિગ્રહન વ્યાપારને ઉપલક્ષ્ય છે કે કેમ, એ તપાસ એમના સંપાલ્યમાં ઉદ્દિષ્ટ નથી.)

(૩) કૃતિના કલાનિર્ણયનમાં રસપ્રીય પ્રયુક્તિ તરીકે કવિ દ્વારા વિગ્રહનનો મતો સમાદર કે વિનિયોગ, એ કાંઈ કળાવિરોધી વા અપકર્ષક વ્યાપાર નથી જ નથી; તેમ વળી વિગ્રહન કરતાં એ ઊતરતી ક્રાંતિનો પણ નથી. છંદ-અર્થની કલાત્મક સ્થાપનાના આશયથી કવિએ અહીં મૂળકથાના તંત્રોને જે પ્રકારે વાળ્યા અને ઇતર કથાતંત્રો સાથે એની રસસંસૃષ્ટિ સાધી આપી એમાં વિગ્રહન વા વિગ્રહન કઈ રીતે કલાસાધક નીવડે છે એ તરફ ધ્યાન દેવું ધટે.

(૪) “જટાયુ” કાવ્યના અંતિમ ખંડમાં કેવળ અશ્રદ્ધા નથી, ઉત્તરવાણીને આવવાની વિનંતી છે. તેમજ એના આવવાની આશા પણ છે.” (પૃ. ૧૦૨)

-શ્રી. ઝોઝાનું આ વિધાન ‘વિનંતી’ અને ‘આશા’ એવા એકાત્મ ને ચલિત ચિદ્વ્યાપારોને ‘શ્રદ્ધા’ની સંકુલ અને પ્રમાણમાં સ્થાયી ગુણી શકાય એવી ચિદ્વસ્થા સાથે સમાનાધિકરણમાં મૂકીને વિનંતી+આશા=શ્રદ્ધા, એવું સીધું સમીકરણ, જાણે કે, બાંધી આપે છે. તત્પતઃ, અંતિમ ખંડમાંના આશાસક પ્રકીર્ણ ઉદ્ગારો, નાયકની અનસ્થામુલક ચિદ્વસ્થાની સપાટી પર ઊડતું કેવળ તરંગ-સ્ફુરણ છે. અંતિમ ખંડોની ઉક્તિઓને છૂટી છૂટી નહિ, પણ તમામ ઉક્તિઓ/ઉદ્ગારોને સમગ્રભાવે લેતાં, એમાંથી પ્રાપ્ત જીવનવ્યવસ્થા પ્રત્યેની અનાસ્થા-અશ્રદ્ધા-વ્યંજિત નથી થતી ! ‘આ કેડા વિનાના વનથી કેટલું છેડું હશે અયોધ્યા ! / આ અણુસમજી વન વચ્ચે મારે શું મરવાનું છે આમ ?’ - આ વેદનાકુલ આત્મગુણ કાંઈ આશાપૂત તત્ત્વજિજ્ઞાસા કે ઉપલબ્ધિના આહ્વાનક વિસ્મયનું પ્રશ્નોપનિષદ નથી જ, વળી અબોધ મારે સર્વથા અક્ષય એવા સાધાઓની વચ્ચે એમનું બોલવું તે પણ કેવળ અનુત્તરિત અભિગ્રહિત માત્ર છે, પ્રતિભાવ પ્રેરે એવું પ્રત્યાયન નથી. સંપાલ્ય સંવેદનાના અનુબંધથી વ્યતિરિક્ત નિઃસંઘ એકલતા, યત્નતા ને અભિશપ્ત જીવનની આવી નિયતિનો જતો બોધ એ, કવિતાના નિબંધનમાંથી પુરાકથા નિમિત્તે અશ્રદ્ધા-અનાસ્થાને ધ્વનિત કરે છે એમ માનવું સંયુક્તિક લાગે છે. શ્રી ઝોઝા પોતે પણ એટલું સ્વીકારે છે કે, ‘એને (જટાયુને) મૃત્યુની ખીક નથી, એ તો એનું એક માત્ર સાથક જીવનકૃત્ય છે. (પૃ. ૧૦૨) મૃત્યુને ‘સાથક જીવનકૃત્ય’ (૧) લેખવાની પ્રાપ્ત જીવનવ્યવસ્થા પ્રત્યેની અનાસ્થાને અંકેતિત કરતી ન ગણાય !

જમનગર

—લાલશંકર પુરોહિત

૨૯મી જાનેવારી ૧૯૮૬

With Best Compliments

From

POWER AID

598, Jagannath Shanker Sheth Road
Inside Wadia Trust Bldg, Compound

BOMBAY 400002

Telephone: 290116/310845

Distributors for 'F. C. G. BRAND' flame proof equi,

રહો તો કવિ! તમારી કવિતાને ખોલવા દો.
હેયું તમારું ના તમે જાણો, કવિતા એ જાણે,
એને જ એ ખોલવા દો.

—ઉમાશંકર જોષી

એક શુભેચ્છના સૌજન્યથી

ક્ષિતિજ સંશોધન પ્રકાશન કેન્દ્રનાં બે મૂલ્યવાન પ્રકાશનો

કાવ્યવિવેચનની મમસ્યાઓ : શિરીષ પંચાલ

મૂલ્ય : ૪૫ રૂપિયા

પંડિતયુગનું પુનર્મૂલ્યાંકન : સં. નીતિન મહેતા

મૂલ્ય : ૨૦ રૂપિયા

ક્ષિતિજ દ્રશ્યના સભ્યોને તથા એતદ્ પરિવારના

સભ્યોને ખાસ વળતર

સંપર્ક : ચંદ્રિકા પંચાલ

એચ/૧, અધ્યાપક કુટિર, પ્રતાપગંજ,

વડોદરા-૩૯૦૦૦૨

સમાચારના

છેલ્લા ઘણા સમયથી એતદનાં પ્રકાશનમાં અસાધારણ વિલંબ થઈ રહ્યો છે. સામયિકનું પ્રકાશન અનેક રીતે કપરું બન્યું છે એવા સંજોગોમાં એતદને ટકાવી રાખવાનો, સરખી રીતે ટકાવી રાખવાનો અમારો પ્રયત્ન છે જ.

પુસ્તકોના પ્રકાશનની મુશ્કેલીઓ કાગળના ભાવે પણ અનેકગણી વધારી મૂકી છે. એ છતાં એતદને સામે વહેણે તરતું રાખ્યું છે. શુભેચ્છકોને વિનંતી કે પાછલું લવાજમ મોકલી આપવું, શક્ય હોય તો એતદના આજીવન આહુક ખનવું (રૂ. - ૨૫૦) અને પરિચિતોને આહુક ખનાવવા.

એતદનો જાન્યુ-માર્ચ, ૧૯૮૬નો અંક મે મહિનાની અધવચ્ચે પ્રગટ થશે, સહકાર આપવા વિનંતી.

‘એતદ્’-શુદ્ધાઈ સપ્ટેમ્બર ૧૯૮૮ના તા. ૨૬-૬-૮૮ના શ્રી નરોત્તમભાઈ પલાણુના પત્રના અનુસંધાને.

મધ્યકાલીન સાહિત્ય : ક્યાં છે પુરાવા ? છતાં મધ્યકાલીન સાહિત્ય છે જ તે પ્રમાણુ સૌરાષ્ટ્રના હરિજન ભક્તકવિતાઓનું સાહિત્ય પ્રથમ વખત જ ગ્રંથસ્થ થાય છે ત્યારે તેના વિશે શંકાઓ અને પ્રશ્નો જાગે એ સહજ છે ને તેની સાથે ચર્ચા થાય એ પણ આવશ્યક છે.

નરોત્તમભાઈનો પ્રથમ પત્ર ‘સૌરાષ્ટ્રના હરિજન ભક્ત કવિઓ’ના એક કાંઠે રહી લખાયો જેનો વિગતે જવાબ ‘એતદ્’માં છપાયો છે જેનાથી વાચકોને સંતોષ થયો હશે તેમ માનું છું. આ બીજો પત્ર બીજા કાંઠેથી (પુસ્તકના અંતિમ પૃષ્ઠના ડૉ. રમેશ શુક્લના લખાણ પરથી) લખાયો છે. તેમાં જણાવ્યું છે કે-હરિજન ભક્તકવિઓ રવિભાણુ સંપ્રદાયના નથી પણ વાડીના સાધુએ પેટા શાખાના અને શુદ્ધ રામદેવપીર પરંપરાના છે. આ અંગે બહુ સ્પષ્ટ રીતે મારા સંશોધન ગ્રંથમાં જણાવેલ છે. છતાં સ્પષ્ટતા રૂપે જણાવું તો-

સૌરાષ્ટ્રના હરિજન ભક્ત કવિઓમાંથી મોટા ભાગના સંતો રવિભાણુ સંપ્રદાય સાથે સંકળાયેલા છે. આપેલ એકવીસ સંતોમાંથી રાહીદાસ, રત્નીબાઈ, ખીમડિયો કોટવાળને રવિભાણુ સંપ્રદાયના નથી એટલે ગણાવેલ પણ નથી. આ ઉપરાંત મેઘજીવો પણ અલગ પડે છે અને છેલ્લા ઉગારામે તો નિરાંત સંપ્રદાય અને છ નામની ભક્તિ આપેલ છે તેમ સ્પષ્ટ જણાવેલ છે. બાકીના મોટા ગજના સંતો રવિ-ભાણુ સંપ્રદાય સાથે સંકળાયેલા હોઈ ડૉ. રમેશ શુક્લના વિધાનને આટલી સહેલાઈથી હડાવી શકાય નહીં.

“સૌરાષ્ટ્રના હરિજન ભક્તકવિઓમાં ત્રિકમસાહેબ માળાના મેરૂ તરીકે બિરાજે છે. આ સંત પરંપરાનું મૂળ કબીરસાહેબ સુધી પહોંચે છે. કબીર સાહેબે જે ધાર્મિક દ્વિસૂત્રી અને સિદ્ધાંતો સમજાવ્યા છે તે માર્ગે આ સંતો ચાલ્યા છે. કબીરપંથની પરંપરા સૌરાષ્ટ્રમાં ભાણુ સંપ્રદાયમાં જોવા મળે છે. ભાણુસંપ્રદાયના સ્થાપક ભાણુસાહેબને કબીરના અવતાર તરીકે આ સંતસમાજ પૂજે છે. આ ભાણુસાહેબના પુત્ર અને પુત્ર શિષ્ય શિષ્ય ખીમસાહેબ રાપર (કચ્છ)માં ગાદીપતિ હતા. આ ખીમસાહેબના શિષ્ય ત્રિકમસાહેબ છે. ત્રિકમસાહેબે કબીરપંથને અને ભાણુસંપ્રદાયની પરંપરાનુસાર પોતાનો ભક્તિમાર્ગ સૌરાષ્ટ્રના

૧૯૮૯નાં પાર્શ્વનાં નવાં પ્રકાશનો

૧. સન્ધાન ૩-૪ સાથે	સં. સુમન શાહ	૧૩૦-૦૦
૨. ઈશાસ્વાય ઉપનિષદ	ભિમાશંકર જોષી	૧૨-૫૦
૩. ધ્વનિ/કાવ્યવિવેચન	રમેશ શુક્લ	૧૦-૦૦
૪. પ્લેટો અને ઐરિસ્ટોટલ/કાવ્યવિવેચન	મધુસૂદન પારેખ	૧૦-૦૦
૫. સંસ્કૃત સાહિત્યની નાટ્યકથાઓ	મધુસૂદન પારેખ	૨૫-૦૦
૬. લીલીમાટીની મહેક/નિબંધ	કિશોરસિંહ સોલંકી	૨૮-૦૦
૭. પાઠરમાં ભ્રમતાં પગલાં/નવલકથા	કિશોરસિંહ સોલંકી	૩૦-૦૦
૮. સહપ્રવાસી/વાર્તાસંગ્રહ	કિશોરસિંહ સોલંકી	૧૫-૦૦
૯. કારણ/કાવ્ય	કિશોરસિંહ સોલંકી	૧૦-૦૦
૧૦. ટિલ્લો (સળંગ કિશોર કથા)	મનોહર ત્રિવેદી	૨૮-૦૦
૧૧. મુખોમુખ/નિબંધ	મણિલાલ હ. પટેલ	૨૫-૦૦
૧૨. નિબંધકાર સુરેશ જોષી/વિવેચન	મણિલાલ હ. પટેલ	૩૦-૦૦
૧૩. વિમંશવિનોદ/વ્યંગ્ય નિબંધ	નવનિધ શુક્લ	૩૫-૦૦
૧૪. ત્રણ પગલાં પાતાળમાં/નવલકથા	નવનિધ શુક્લ	૩૫-૦૦
૧૫. તરૂવીરે ગુજરાત	વિષ્ણુ પંડ્યા	૩૫-૦૦
૧૬. વિશ્લેષમાં ગુજરાત	વિષ્ણુ પંડ્યા	૪૫-૦૦
૧૭. કાવ્યનિર્ઝર/વિવેચન	પ્રસાદ બ્રહ્મભટ્ટ	૪૦-૦૦
૧૮. સમકાલીન કથાસાહિત્ય વિવેચન	પ્રસાદ બ્રહ્મભટ્ટ	૩૦-૦૦
૧૯. બે ઉપનિષદો/કાવ્ય	ઈન્દુ પુવાર	૧૦-૦૦
૨૦. વેદ-પુરાણ પારિભાષ	ડૉ. દશરથ વેદિયા	૨૫-૦૦
૨૧. મત્સ્યપુરાણ : અધ્યયન	ડૉ. સુરેશભાઈ દવે	૩૦-૦૦
૨૨. ઋગ્વેદ સંહિતા મંડલ-૭	ડૉ. ડી. વી. શાસ્ત્રી	૬૫-૦૦
૨૩. ઉત્તરરામચરિત	ડૉ. ગૌતમ પટેલ	૫૦-૦૦
	ડૉ. શાન્તિકુમાર પંડ્યા	
	ડૉ. રશ્મિકાન્ત પી. મહેતા	



નિશાપોળ નાઠા, ઝવેરીવાડ, રિલીફ રોડ, અમદાવાદ-૩૮૦ ૦૦૧

In this world
Take always the position of the giver.
Give love,
Give help,
Give service,
Give any little thing you can,
But keep out a barter,
Make no conditions,
And none will be imposed
Let us give out of our bounty,
Just as God gives to us.

—Swami Vivekanand

ESKAY FINE CHEMICALS

Mfgr of X-Ray BARIUM

Mehta Mahal

15, Mathew Road

BOMBAY-400 004

Tel : 811 9800

૧૯૮૯નાં પાર્શ્વનાં નવાં પ્રકાશનો

૧. સન્ધાન ૩-૪ સાથે	સં. સુમન શાહ	૧૩૦-૦૦
૨. ઈશાસ્વાય ઉપનિષદ	ઉમાશંકર જોશી	૧૨-૫૦
૩. ધ્વનિ/કાવ્યવિવેચન	રમેશ શુક્લ	૧૦-૦૦
૪. પ્લેટો અને ઐરિસ્તોટલ/કાવ્યવિવેચન	મધુસૂદન પારેખ	૧૦-૦૦
૫. સંસ્કૃત સાહિત્યની નાટ્યકથાઓ	મધુસૂદન પારેખ	૨૫-૦૦
૬. ભીનીમાટીની મહેક/નિમંધ	કિશોરસિંહ સોલંકી	૨૮-૦૦
૭. પાદરમાં ભગતાં પગલાં/નવલકથા	કિશોરસિંહ સોલંકી	૩૦-૦૦
૮. સહપ્રવાસી/વાર્તાસંગ્રહ	કિશોરસિંહ સોલંકી	૧૫-૦૦
૯. કારણ/કાવ્ય	કિશોરસિંહ સોલંકી	૧૦-૦૦
૧૦. ટિલ્લી (સળંગ કિશોર કથા)	મનોહર ત્રિવેદી	૨૮-૦૦
૧૧. મુખોમુખ/નિમંધ	મણિલાલ ડ. પટેલ	૨૫-૦૦
૧૨. નિમંધકાર સુરેશ જોષી/વિવેચન	મણિલાલ ડ. પટેલ	૩૦-૦૦
૧૩. વિમંશવિનોદ/વ્યંગ્ય નિમંધ	નવનિધ શુક્લ	૩૫-૦૦
૧૪. ત્રણ પગલાં પાતાળમાં/નવલકથા	નવનિધ શુક્લ	૩૫-૦૦
૧૫. તરૂનીરે શુભરાત	વિઘ્ન પંડ્યા	૩૫-૦૦
૧૬. વિશ્લવમાં શુભરાત	વિઘ્ન પંડ્યા	૪૫-૦૦
૧૭. કાવ્યનિર્ઝર/વિવેચન	પ્રસાદ બ્રહ્મભટ્ટ	૪૦-૦૦
૧૮. સમકાલીન કથાસાહિત્ય વિવેચન	પ્રસાદ બ્રહ્મભટ્ટ	૩૦-૦૦
૧૯. બે ઉપનિષદો/કાવ્ય	મન્દુ પુવાર	૧૦-૦૦
૨૦. વેદ-પુરાણ પારિજાત	ડૉ. દશરથ વેદિયા	૨૫-૦૦
૨૧. મત્સ્યપુરાણ : અધ્યયન	ડૉ. સુરેશભાઈ દવે	૩૦-૦૦
૨૨. ઋગ્વેદ સંહિતા મંડલ-૭	ડૉ. ડી. વી. શાસ્ત્રી	૬૫-૦૦
૨૩. ઉત્તરરામચરિત	ડૉ. ગૌતમ પટેલ	૫૦-૦૦
	ડૉ. ચાન્તિકુમાર પંડ્યા	
	ડૉ. રશ્મિકાન્ત પી. મહેતા	



પ્રજ્ઞા પ્રકાશન
અમદાવાદ

નિશાપેળ નાઠા, અવેરીવાડ, રિક્ષીક શાહ, અમદાવાદ-૩૮૦ ૦૦૨

in this world
Take always the position of the giver.
Give love,
Give help,
Give service,
Give any little thing you can,
But keep out a barter,
Make no conditions,
And none will be imposed
Let us give out of our bounty,
Just as God gives to us.

—Swami Vivekanand

ESKAY FINE CHEMICALS

Mfgr of X-Ray BARIUM

Mehta Mahal

15, Mathew Road

BOMBAY-400 004

Tel : 811 9800

5

•

૨૧૦૪૭

ગ
સેલફ ફેલો -
અવ્ય. ડિરે,

- 5 JAN 2009 -

વર્ષ: ૧૯૯૮

૨૧૦૪૭

ગુજરાતી સાહિત્ય પરિષદ ગ્રંથાલય
અમદાવાદ - ૯